







SULLA SCOPERTA

ED

INTRODUZIONE IN ITALIA

DELL' ODIERNO SISTEMA

DI DIPINGERE AD OLIO

MEMORIA

DEL CONTE

GIOVANNI SECCO SUARDO



MILANO

COI TIPI DI GIUSEPPE BERNARDONI

1858.



Al

Nobile Signor Marchese

Girolamo D'Adda.

A te, mio diletto amico, che alla dottrina e al vivo amore per le arti unisci la più squisita gentilezza, dedico questo mio povero lavoro, dettato, non dalla brama di distinguermi, bensì unicamente da quella di giovare in qualche guisa la storia di quell'arte, che sin dall'infanzia amai tanto. Nè la sola amicizia, benchè caldissima, a ciò mi muove, ma ben anco un giusto senso di

gratitudine; imperciocchè, comunque riuscito egli sia, ben difficilmente l'avrei potuto condurre a termine, se Tu non m'aprivi la ricca tua biblioteca. Ricevilo dunque com'è; e, ond'essere verso di lui indulgente, pensa solo che viene dal

Milano, 15 Ottobre 1837.

Tuo affezionatissimo amico
Gio. Sicco Suardo.

Giorgio Vasari fu il primo che, nella vita di Antonello da Messina, raccontò aver esso imparato da Giovanni da Bruggia (Gio. Van Eyck) l'arte di dipingere a olio, ed averla pel primo portata tra noi.

Pubblicate le sue opere, molti sorsero a contraddire tale asserzione, molti a difenderla. In confutazione del Vasari furono, fra le altre cose, additate molte pitture fatte in Italia, non solamente prima della morte di Andrea del Castagno [a], dalla qual' epoca lo istorico Aretino fa partire la diffusione di questo modo di pitturare in Italia, ma ben anco della

(a) Il Castagno morì l'anno 1477.

contrastata scoperta di Giovanni, comunemente assegnata intorno al 1410, e che ciònondimeno si pretende sieno eseguite a olio; e citaronsi del pari parecchi manoscritti antichi, fra i quali specialmente quelli del Monaco Teofilo [a] e di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa [b], in entrambi i quali s'insegna a dipingere a olio.

Infinite sono le opinioni e le ipotesi spiegate intorno a tale argomento, e divergenti al punto, che, mentre il Vasari vuole che Antonello abbia imparato da Giovanni, il cav. Massimo Stanziani, il De Dominici ed altri pretendono all'incontro che Giovanni appreso abbia da Antonello; ed il Tambroni, nella sua prefazione all'opera del Cennini, proclamando antichissimo fra noi l'uso di dipingere a olio, non ammette nè una opinione nè l'altra, e dichiara una favola, un romanzetto inventato dall'Aretino biografo tutta l'istoria di Giovanni e d'Antonello, rigettando per conseguenza anche la conciliativa opinione del Mo-

(a) *Diversarum artium schedula.* Libri tres.
(b) *Trattato della pittura.* Roma, 1821.

relli [a] e del Lanzi [b], i quali suppongono non aver Giovanni propriamente inventata l'arte di pingere a olio, ma soltanto un metodo diverso da quello che prima era in uso. E per convalidare il proprio asserto ricorre il Tambroni alla cronologia, mostrando come le date non si accordano. Ma per quanto si sia detto e scritto [1] sopra tale argomento, a noi sembra, che nessuno abbia colto nel segno, abbenchè taluno vi si sia accostato.

Non ci faremo noi a sostenere per intiero quel racconto, che da'moderni oppositori vien chiamato *La leggenda del Vasari*, ammettendo in quella vece, che inesatto egli sia; come concederemo, che alcune date aventi rapporto alla presente quistione sieno incerte, altre patentemente sbagliate, perchè la vita tutta di Antonello e le prime epoche di quella del Van-Eyck sono tuttora avvolte nelle tenebre. Ma appunto perciò, chi ci garantirà l'esattezza de' calcoli cronologici del Tambroni, basati essi pure sopra dati non meno incerti

(*a*) *Notizie d'opere di disegno*. Bassano, 1800.
(*b*) *Storia pittorica dell'Italia*. Milano, 1824.

ed ipotetici? E così pure convenir dobbiamo col Lanzi [a], col Cicognara [b], con Emeric-David [c], ed altri, non doversi tanto facilmente ammettere i giudizii de'periti intorno ad opere che si pretendono eseguite a olio, e perchè è facilissimo ingannarsi colle tempere, nelle quali entravano sostanze vegetali ed animali, ed ebbero il più delle volte vernici composte con olii di diverse specie [2], e specialmente perchè è frequentissimo il caso di pitture a fresco ed a tempera state ritocche a olio. Al che crediamo poter aggiungere doversi per altri motivi ancora ritenere assai sospette le analisi fatte in tempi a noi alquanto lontani, quando cioè la chimica, nuovissima scienza, e specialmente la parte organica, fatto ancor non aveva tali progressi da porre al sicuro le proprie decisioni.

Due fatti, che a nessuno è dato di negare, son quelli, che, a nostro avviso, guidar ci denno alla ricerca del vero in tanta farragine di contrarie opinioni. Il primo è, che real-

(a) Opera citata.
(b) *Storia della scultura.*
(c) *Vita di Gio. Van-Eyck.*

mente fino da' remoti tempi, sì in Italia che fuori, si pitturava a olio [a]. Omettasi pure la citazione delle opere di Colantonio del Fiore, di Tommaso da Modena, di Lippo di Dalmasio, e d'altri non pochi, intorno alle quali stan sempre i dubbi sopracitati [3], nè si tenga a calcolo, che alcune di esse sono di non certo autore e data, per cui furono da alcuni critici contrastate, e che altre si verificarono provenienti da tutt'altra mano [4]: i soli codici di Teofilo e di Cennino ce ne forniscono una prova irrefragabile [5], senza contare i molti documenti rintracciati dal sig. Carlo Lock Eastlake [b]. L'altro si è che, prima del 1473, intorno alla qual' epoca pare che Antonello ito sia per la seconda volta a Venezia, ed abbiavi comunicato a Bartolomeo Vivarini [c] e ad altri ancora

(*a*) Vedi Eraclio, *De coloribus et artibus Romanorum;* Teofilo, *Diversarum artium schedula;* Cennino Cennini, *Trattato della pittura;* Eastlake, *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura a olio*, ed altri.

(*b*) *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura a olio di C. L. Eastlake, tradotti dall' inglese da Gio. A. Bezzi.* Livorno, 1849.

(*c*) È noto il quadro ad olio di questo autore, con nome e data del 1473, rappresentante S. Agostino seduto, ed esistente nella chiesa de' SS. Gio. e Paolo in Venezia.

quel secreto medesimo, che a Domenico Veneziano insegnato aveva fino dalla prima volta che fu in Venezia, cioè verso il 1450, le pitture ad olio, se pur ve n'era, erano rarissime in Italia, e formavano quasi un'eccezione, nè eseguite furono giammai da maestri di primo ordine, mentre da quell'epoca in poi vennero tuttodì crescendo con somma rapidità, e in guisa tale, che divennero invece un'eccezione quelle a tempera; nè vi fu più artefice di grado elevato, il quale non abbia abbandonata la tempera per seguire l'olio [6]. A Firenze Giotto, Masaccio, il Beato Angelico, il Lippi ed altri sommi, non mai dipinsero a olio [7], come non mai in Venezia i vecchi Muranesi, i Crivelli, ecc., ecc.; ed i Vivarini, i Bellini ed altri, prima del 1473 dipinsero sempre a tempera, e dopo sempre, o quasi sempre, a olio [8].

Qual è dunque il motivo, pel quale nè Giotto, nè i Gaddi, e nemmeno lo stesso Cennini, derivato da quella scuola, lasciarono opere eseguite con questo sistema, abbenchè questo ultimo nel suo trattato della pittura insegni il modo di lavorare a olio [a]? Perchè prima

(a) Veggasi il trattato della pittura di Cennino Cennini, capo LXXXIX.

dell'epoca testè menzionata il dipingere a olio era cosa rara e quasi inusata [9] e dopo quell'epoca diventò il sistema di tutti?

Ecco il problema, che noi proponiamo, sciolto il quale, scompare ogni difficoltà nello spiegare il rimanente.

Come dicemmo, noi ammetteremo che il racconto del Vasari sia inesatto, ma ammetter non potremo giammai che sia una favola inventata per intiero, dal momento che sommi istorici d'ogni nazione concordano nel complesso del medesimo, che lo conferma l'epitaffio fatto scolpire dai pittori veneziani sulla tomba di Antonello [a], epitaffio, che certamente, osserva il signor Emeric-David, giammai i veneti pittori permesso avrebbero che si ponesse, ove certo non fosse che realmente Antonello fu il primo ad esercitare in Venezia la vera pittura a olio; e che il fatto della

(*a*) La iscrizione che i pittori veneziani posero sulla tomba di Antonello è la seguente: *Antonius Pictor, præcipuum Messanæ suæ et Siciliæ totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit; sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicæ picturæ contulit, summo semper artificum studio celebratus.* V. Ridolfi, Vasari ed altri.

diffusione di quel nuovo metodo di dipignere alle epoche dal Vasari indicate vi si combina mirabilmente; come ancor meno creder possiamo ciò che pretendono lo Stanziani e il De-Dominici. Per sostenere tale asserzione ci vorrebb' altro che citare alcun passo di autori mal noti, o qualche postilla anonima; uopo saria dimostrare, che al principio del secolo XV, in Napoli, non solamente si dipingeva a olio, ma si facevano delle belle e finite pitture al pari che nelle Fiandre (10); bisognerebbe provare colle opere alla mano, che Antonello dipinse a olio prima di lasciar Napoli e Messina, il che a nessuno sarà dato di fare giammai (11).

Se dunque, prima della ripetuta epoca, pochissimo e solo da artefici di grado inferiore si dipingeva a olio, mentre dopo non vi fu gran maestro, per quanto finito e' fosse, che non abbia addottato in modo assoluto quel sistema, è forza conchiudere, che da quell' epoca in poi seguíto si abbia un metodo novello, la di cui novità non consistesse già nella materia, ma nel modo di farne uso, come sospettarono il Morelli, il Lanzi ed altri, senza per

altro saperne addurre alcun plausibile motivo [12].

E che ciò sia realmente avvenuto non ha bisogno d'essere dimostrato con argomenti od autorità: basta esaminare i metodi prescritti da Teofilo e da Cennino, che ritener si denno quelli usati a' tempi loro, e confrontarli con quello praticato da tutti i pittori posteriori, incominciando dai fratelli Van-Eyck, perchè non ne rimanga il minimo dubbio.

Teofilo ordina di pigliare i semi del lino, di porli in una padella e farli abbrustolire sul fuoco senza aggiungervi aqua; di porli quindi in un mortajo e pestarli, riducendoli in finissima polvere; poi, unitamente a poca aqua, rimetterli nella padella, farli riscaldare assai, e finalmente, così caldi, involgerli in un pannolino, porli sotto lo strettojo e spremerne l'olio, col quale stemperare i colori per pitturare [a].

(a) Teofilo, lib. I, cap. XX: *Accipe semen lini et exsicca illud in sartagine* (codex parisiensis: *in patella*) *super ignem sine aqua. Deinde mitte in mortarium et contunde illud pila, donec tenuissimus pulvis fiat; rursumque mittens illud in sartaginem, et infundens modicum aquæ, sic calefacies fortiter. Postea involve illud in pannum novum, et pone in pressatorium, in quo solet oleum olivæ, vel nucum, vel papaveris exprimi, ut eodem modo etiam istud exprimatur.*

Cennino invece, più moderato perchè più recente, vuole che si prenda dell'olio di linseme ottenuto col metodo consueto, che lo si ponga in una pignatta nuova e lo si faccia bollire a lento fuoco, oppure si tenga entro un catino esposto al sole estivo fino a che, sì in un modo come nell'altro, *torni per mezzo*, vale a dire, ridotto siasi alla metà del primitivo suo volume, e che con questo s'impastino i colori [a].

Il che premesso, chiederemo noi a chiunque abbia cognizioni pratiche in pittura, se ragionevole dir si possa il pretendere, che, con un olio denso e viscoso come quello ottenuto con tali metodi, si possa dipinger bene.

Ecco dunque spiegata la impossibilità, che incontravano gli antichi pittori di fondere le

(a) *Trattato della Pittura*, cap. XCII. Chiunque poi amasse vie meglio persuadersi, che prima dei Van-Eyck non adoperavasi in pittura altro olio che cotto e ricotto al fuoco od al sole, e talvolta anche in ambi i modi, esamini i numerosi documenti rintracciati dal laboriosissimo sig. Eastlacke, inglese, nella già citata sua opera *Notizie e pensieri sopra la Storia della pittura ad olio*, dai quali apprenderà eziandio, che, allorquando trattano dell'olio di noci, aggiungono quasi sempre la prescrizione, che sia vecchio, forse perchè il fresco era a' loro occhi troppo liquido anche per cuocersi.

tinte, attesa la viscosità dei colori, e la conseguente necessità di metterle ad una ad una, e di farle mano mano seccare al sole, od attendere almeno che spontaneamente si seccassero, come ambedue quegli scrittori prescrivono [a]. La qual cosa, per confessione dello stesso Teofilo, riesciva tanto lunga e tediosa, che il medesimo suggeriva, a chi amava sollecitare il lavoro, di valersi della gomma invece di olio [b]. Ed ecco finalmente chiarito il motivo che tratteneva i gradi maestri dall'adottare quel sistema, il quale, alla noja accoppiava l'impossibilità di far cose belle. Laddove quel metodo, che si trovò dal Van-Eyck e si introdusse fra noi da Antonello, consistente nell'adoperare l'olio naturale, offerendo la facilità di far tutto ciò che si vuole, attrasse a sè tutt'i pittori d'ogni classe, d'ogni età, d'ogni paese.

(a) Teofilo, lib. I, capo XXVII; Cennino, cap. XCIII.

(b) *Quod in imaginibus et aliis picturis diuturnum et tædiosum nimis est. Si autem volueris opus tuum festinare, sume gummi quod exit de arbore ceraso sive pruno, et concidens illud minutissime vel minutatim, pone in vas fictile, et aquam abundanter infunde, et pone ad solem sive super carbones lenti ignis in hieme, donec gummi liquefiat, et ligno rotundo diligenter commisce. Deinde cola per pannum, et inde tere colores et impune.* Lib. I, cap. XXVII.

Nè per avventura ci si opponga rimaner dubbio, che, secondo le prescrizioni di Teofilo, l'olio preparato col metodo che indicammo, servir soltanto dovesse per colorire le imposte ed altri consimili oggetti; ma che per le figure e loro accessorii uso si facesse d'olio naturale, deducendo ciò dalla circostanza, che ai capi 26 e 27, nei quali si parla propriamente delle figure, non vien fatta alcuna prescrizione relativa all'olio, limitandosi a dire nel primo: — « Prendi que' colori che vuoi, e macinandoli diligentemente con olio di lino senz'aqua, fanne le misture dei volti e delle vestimenta, come per lo addietro facevi con l'aqua » [a] — e nel successivo: « Ogni genere di colore si può macinare ed adoperare con questa specie d'olio » [b]. — Che se tale obbiezione fatta ci venisse, noi risponderemmo primieramente, che, siccome la prima volta che parlasi d'olio impiegabile nella pittura,

(a) *Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum, sicut superius aqua feceras.* Lib. I, cap. XXVI.

(b) *Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt.* Lib. I, cap. XXVII.

cioè al capo 20 [a], dicesi chiaramente: — « Se poi brami dipingere di rosso od altro colore le porte, prendi dell'olio di lino che comporrai in questa maniera » [b] —; così inutile e fuor di luogo sarebbe stato il ripetere la prescrizione medesima anche nei capitoli successivi; e dal non esservi fatta alcuna avvertenza intorno alla qualità dell'olio ivi nominato, dedur si deve per necessità aversi a ritenere la qualità già prima indicata. Al che aggiungiamo, che se l'olio impiegato per le figure fosse stato naturale, nessun bisogno stato vi sarebbe di porre le tinte una alla volta e di farle di mano in mano seccare al sole, poichè è notorio che i colori stemperati coll' olio di lino naturale fondonsi a meraviglia e sono di lor natura seccativi senza sussidio alcuno. E per ultimo avvertir faressimo, che le prescrizioni onninamente consone di Cennino Cennini, il quale ci avverte che *l'usano molto i tedeschi* [c], concorrono mirabilmente a dimostrare, che per

(a) Il capitolo XX è intitolato: *De rubricandis ostiis et de oleo lini.*

(b) *Si autem volueris ostia rubricare, aut alio colore colorare, tolle oleum lini, quod hoc modo compones.*

(c) *Trattato della pittura,* cap. LXXXIX, XCI, XCII.

la pittura facevasi uso universalmente d'olio cotto, od artificialmente concentrato. Il che risulta anche da tutti i documenti prodotti dal sig. Eastlake nell'opera già rammentata.

Sì chiara e lampante a noi sembra tale osservazione, che comprender non sappiamo come affacciata non la si sia a chiunque si occupò di questa vertenza. Ciò nondimeno, non solo a' tempi addietro, ma a' dì nostri ancora, nei quali la critica si è fatta così severa, uomini di vastissima dottrina, invece di ricercare nei fatti la soluzione del problema, vagarono nel campo delle congetture, dando libero sfogo alla lor fantasia, senza molto curarsi di osservare se poi le opinioni da essi spiegate andassero in accordo coi fatti; e, ciò che più sorprendente riesce, assai spesso svisando quegli autori, che chiamarono in loro sussidio. Se non che, giova avvertire, che i riferiti due codici del monaco Teofilo e del Fiorentino Cennini, i quali somministrano l'argomento più prevalente per la soluzione della controversia, non furono pubblicati per intiero che, il primo nel 1781 [a], .

(a) Forma parte della Raccolta di opuscoli di storia e letteratura cominciata da Gottofredo Erasmo Lessing ed ultimata da Cristiano Leist. Vedi il tomo VI. Brunswick, 1781.

ed il secondo nel 1821 [a], per cui molti non li conobbero. Oltre di che, ad allontanare gli scrittori dal vero punto di vista, e specialmente l'accuratissimo Lanzi, che pur conosceva, se non per intero, almeno quanto bastava, i codici stessi, contribuito ha forse, e non poco, il Vasari medesimo con l'intrieato modo col quale si espresse nella sua leggenda. Poichè, non bene distinguendo le due separate invenzioni di Giovanni, cioè una vernice composta d'olj bolliti con altre sue misture, ed il vero nuovo metodo di dipingere a olio, fece sì che il più degli scrittori confusero l'una cosa con l'altra, e ne ricavaron perciò meno rette conseguenze.

E vaglia il vero. Comincia egli dal dire, che Giovanni « si mise a provare diverse sorta di » colori, e come quegli che si dilettava del- » l'alchimia, a far molti olj per far vernici; » e poscia, che avendo un giorno data la vernice a una sua tavola e postala a seccare al sole, si spezzò. « Laonde, veduto Giovanni il no-

(a) Reso di pubblica ragione per cura del cav. Giuseppe Tambroni, che vi aggiunse la prefazione e le note. Roma, 1821.

„ cumento, che le aveva fatto il caldo del sole,
„ deliberò di far sì, che mai più il sole gli
„ farebbe così gran danno nelle sue opere.
„ E così, recatosi non meno a noja la vernice,
„ che il lavorare a tempera, cominciò a pen-
„ sare di trovar modo di far una sorta di ver-
„ nice, che seccasse all'ombra senza mettere
„ al sole le sue pitture. Onde poichè ebbe
„ molte cose sperimentate, e pure e mescolate
„ insieme, alla fine trovò, che l'olio di seme di
„ lino e quello delle noci, fra tanti che n'a-
„ veva provati, erano più seccativi di tutti
„ gli altri. Questi dunque, bolliti con altre sue
„ misture, gli fecero la vernice, che egli, anzi
„ tutti i pittori del mondo avevano lungamente
„ desiderato. „

Sin qui dunque, come ognun vede, il tutto si riferisce all'aver cercato e trovato *una vernice che seccasse all'ombra*, poichè quelle, che a que' dì si usavano, avevano d'uopo d'essere esposte al sole, cosa del pari incomoda e pericolosa. Ma, come di sovente accade agli uomini di acuto ingegno, i quali non s'arrestano al punto cui si eran prefisso, ma procedon oltre, avvantaggiati dal risultato

di quelle esperienze, che istituite avevano ad altro scopo, Giovanni, che aveva già osservato esser l'olio di lino e quel delle noci più seccativi di tutti, « dopo fatta sperienza di molte » altre cose, vide, che il mescolare i colori con » questa sorta d'olii dava loro una tempra » molto forte; e che secca, non solo non te- » meva l'aqua altrimenti, ma accendeva il » colore tanto forte, che gli dava lustro da » per sè senza vernice. E quello, che più gli » parve mirabile, fu, che si univa meglio che » la tempera infinitamente. » Così prosegue il Vasari. La qual seconda scoperta, che consiste nel sostituire l'olio naturale all'artifiziato, è ciò che costituisce il gran ritrovato, o perfezionamento che dir si voglia, dell'odierno modo di colorire a olio; perfezionamento, nel qual pure vedesi seguita la marcia costante del passare dal complicato al semplice.

Nè questa è un'induzione nostra particolare, chè le parole da noi qui riportate, sono, come avvertimmo, del gran biografo [a]; e

(a) Vasari, *Vita di Antonello da Messina*, t. I, pag. 337 e seguenti della edizione di Roma, 1759, con note di Giovanni Bottari.

tali sono da non lasciare dubbiezza alcuna in chi vi rifletta. E in vero, qual'altra cosa esser poteva, eccetto il nuovo metodo di dipingere a olio, quella *tempera*, che ai colori dava il mescolamento di essi con gli indicati olj, la quale è *molto forte, secca non teme l'acqua, accende il colore, gli dà lustro da per sè senza vernice e si unisce meglio che la tempera infinitamente?* E quì ci sia lecito far avvertire, che il vocabolo *tempera* è generico, e venne dagli antichi scrittori costantemente adoperato per indicare qualsivoglia sostanza che serva di legame ai colori per la pittura [a]. La quale osservazione gioverà a chiarire la oscura locuzione del Vasari, il quale, nel medesimo periodo da noi riportato, dice aver Giovanni veduto, che il mescolare i colori con gli accennati olj dava loro una tempera, che si univa meglio che la tempera.

(a) Lo stesso Vasari al cap. XXI della introduzione alle tre arti del disegno (t. I, pag. L della succitata edizione), parlando del modo con cui dipinger si deve ad olio, in tal modo si esprime: *e così macinati i colori con questi olii, che è la tempera loro, non bisogna altro, quanto a essi, che distenderli col pennello.*

Ma non ostante che indubitata a noi risulti la invenzione del Van-Eyck, sia che si riguardino i fatti, sia che si esaminino le parole dello scrittore, che pel primo ne parlò, non mancarono uomini sommi, e in gran numero, i quali diversamente la pensarono, ed altri che, sebbene ne ammettano autore quel grand'uomo, pure non abbastanza chiaro videro per entro alla quistione, per cui emisero delle opinioni, che noi, quale per un motivo, quale per un altro, ammettere non possiamo. E siccome lungo troppo, e superfluo ancora, sarebbe il ragionar di tutti, così ci sarà concesso attenerci ai moderni, come quelli, che riassunsero le opinioni ancora dei precedenti, scegliendo anche fra questi alcuni soltanto de' più rinomati.

Primo fra tutti a noi si presenta il grande istorico della scoltura, conte Cicognara. Avendo egli, nel libro III della sua opera, avuto occasione di accennare Teofilo, inserì alla fine del capo II una lunga nota intorno a quello scrittore, con la quale tende a dimostrare, che Teofilo era Italiano, che fu il primo a trattare della pittura a olio, e che perciò ritener si deve inventore di essa.

Non avendo relazione con lo scopo di questa memoria, ometteremo noi d'esaminare se sufficiente sia per ritener Lombardo l'erudito monaco il trovarsi in un codice delle sue opere, esistente nella Biblioteca di Cambridge, scritto: « Qui comincia il trattato Lombardico sul modo di temperare i colori » (a), ed il vedersi indicato in quello della libreria Nani di Venezia, che il trattato medesimo è di « Teofilo » detto anche Ruggero » (b), nome che il Cicognara dice essere *certamente italiano* (13). Osserveremo invece, che, se Teofilo fu il primo tra gli antichi scrittori fino ad ora conosciuti, che si diffuse in qualche dettaglio sulla pittura a olio, non può dirsi perciò che sia stato il primo a scriverne (c), e meno poi ancora, che perciò lo si debba ritenere inventore di essa (14). La poca consistenza della qual deduzione per altro vedesi essersi affacciata allo stesso Cicognara, il quale, dopo aver detto che Teofilo

(a) *Hic incipit tractatus Lumbardicus qualiter temperantur colores.*

(b) *Teophili monachi qui et Rugerius.*

(c) Fra gli altri, Eraclio scrisse assai prima un'opera in esametri latini, intitolata: *De coloribus et artibus romanorum,* nella quale insegna a dipingere ad olio.

« parla lungamente degli olii », ciò che non è, e che il merito dell'invenzione della pittura a olio « che gli vorrebbe esser conteso da » Giovanni da Bruges, da Antonello da Messina, e da molti altri, sembra che possa » evidentemente provarsi essere per intiero » riservato a Teofilo, » non potè trattenersi dal soggiungere: « quando non intenda egli, » (Teofilo), di riferirsi ad una pratica già conosciuta prima di lui in Lombardia. » Con la quale aggiunta ha da sè medesimo distrutto il ragionamento antecedente, come, con la stessa, viene ad annullare preventivamente ciò ancora che dice immediatamente dopo, cioè, « che certamente Teofilo il primo ne scrisse » e ne conobbe le pratiche, ed il suo metodo » fu ricopiato e intieramente da lui appreso » per opera di coloro, che vennero dopo di » lui, e che menar vorrebbero tanto grido; » poichè, se Teofilo si riferì ad una pratica già prima conosciuta in Lombardia, nessuno potrà sostenere che unicamente da lui appresa la abbiano i posteri.

Nè più felice egli è là dove, negando che Van-Eyck sia stato il primo a dipingere a

olio, dichiara che assai prima di lui in Italia ad olio pitturavasi, e che quel sistema fu seguito principalmente da Tommaso da Modena. Perchè venendogli quest'ultimo punto contrastato dal Morelli [a], dal Lanzi [b], dal Burtin [c], i quali si appoggiano anche ai contrarii risultati delle analisi chimiche istituite sopra alcune opere di quel pittore, egli tutti li rifiuta dicendo: « che i chimici mal possono » accertare ciò, che siasi fatto in questa ma» teria dopo che, per lunghissima età, la» vacri, aria, sole, ingiuria d'uomini e di » tempo, hanno già cagionate tante variazioni » da alterare intieramente, non che le masti» che, ma gli ossidi e la natura dei colori me» desimi; » e in luogo di addurre alcuna prova a sostegno del proprio assunto, non fa che un ritornello, soggiungendo, che: « abbiamo in » Teofilo chiarissima esposizione, e fatti evi» dentissimi senza lambiccarsi l'ingegno per » togliere a lui ciò, che la ragione non può in

(a) *Notizia d'opere di disegno.* Bassano, 1800.

(b) *Storia pittorica della Italia,* t. I, pag. 111.

(c) *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux.* Bruxelles, 1808; Valenciennes, 1846.

» alcun modo contendergli. » Ma quale sia poi questa chiarissima esposizione, quali questi fatti evidentissimi, e che cosa sia ciò, che la ragione non può contendergli, esso nol dice, e noi non lo sapremmo con certezza indicare, attesa la oscillazione continua delle sue opinioni.

E qui non si arresta ancora lo istorico della scoltura. Egli pretende che il sistema di Teofilo completo sia e perfetto, e lagnasi del Morelli, del Lanzi e del Puccini [a], che tale non lo ravvisano. « Il merito della scoperta di Teo» filo , » egli dice , « consiste nell' adoperare » olio di lino in luogo di qualunque altra so» stanza oleosa, nell'esclusione dell'acqua per » intiero » (quasi che sia possibile il mischiare aqua ed olio insieme) « e nel macinare con olio » i colori. Nulla vi aggiunsero quelli che ven» nero dopo, ed esattamente, e non più, si fa » al presente da chiunque ha buona pratica » in quest'arte; » e Giovanni Van-Eyck, prosegue indi a poco, non solo non ha il menomo diritto a quella invenzione, che tutt'al più

(a) *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonj pittor messinese.*

avrà richiamata in vigore dietro la lettura di qualche esemplare di Teofilo, ma non ebbe nemmen bisogno di farvi delle aggiunte (*inventis addere*), giacchè i precetti di Teofilo bastano per sè soli a spiegare il metodo della pittura a olio. E siccome il monaco scrittore dice, che non si possono dipingere a olio se non quei soli oggetti, che esporre si ponno al sole, perchè non si può mettere un secondo colore avanti che il primo sia ben secco, così egli soggiunge, che anche al dì d'oggi nessun pittore, che abbia abbozzato un suo quadro, passa a dipingerlo prima che sia ben secco; e che Teofilo avrà ritenuto utile e fors'anco necessario esporre al sole i suoi dipinti perchè avrà osservato, che al sole seccavano più presto, cosa che star gli doveva a cuore, poichè, assuefatto come era alla speditezza della tempera, colla quale era solito colorire da prima, lungo e nojoso sembrar gli doveva ogni più lieve indugio cagionato dall'olio. E a chi gli rammenta l'accidente accaduto al Van-Eyck, che lo mise al puntiglio di trovar modo di evitare l'esposizione al sole delle proprie opere, egli risponde: « Le tavole esposte al

„ sole sono soggette a fendersi, e perciò Gio-
„ vanni avrà preferito di lasciar per un poco
„ di tempo che le sue tavole si asciugassero
„ all'ombra, ed ecco forse in che consiste il
„ preteso perfezionamento di quell'arte. „

Ma il dotto scrittore qui si inganna a partito supponendo, che i lettori suoi non avessero a comprendere a colpo d'occhio quale e quanta diversità passi fra il sistema prescritto da Teofilo, e quello che s'usa oggidì; quanto diverso sia il mettere ad una ad una le tinte, come quel buon monaco prescrive, facendo seccare al sole la prima innanzi porvi la seconda, e l'abbozzare per intero un quadro, ponendolo al sole unicamente acciò viemeglio e con maggior prestezza si secchi prima di passare a ridipingerlo. Stranissime poi, e indegne di tanto scrittore, sono le supposizioni, affatto gratuite non solo, ma contrarie ad ogni dato, ed in parte anche al buon senso, che Teofilo fosse avvezzo a lavorare a tempera, e che perciò avendo veduto, che l'olio tarda assai a seccarsi, abbia in buona fede creduto necessario esporre al sole le sue pitture, abbenchè non lo fosse, mentre da nessun dato

appare che quel monaco, che scrisse su tante arti, fosse pittore; e più ancora, che tutti i seguaci dello stesso abbiano continuato pecorilmente in tale inutile ed incomodissima pratica, fino a che Van-Eyck cominciò ad avere la pazienza di attendere. Santo, e non mai abbastanza encomiato, è l'amore di patria, ma questo ancora guidato esser deve dalla ragione. Ed allorquando, come nel caso attuale, trascende in siffatta guisa, anzichè d'onore, vergognoso diventa per la cara patria nostra, che d'uopo non ha di sotterfugi o cavilli per poter dire: io sono la madre e regina delle arti. E che il grande storico della Scultura fosse, allorquando vergò questa nota, affascinato da un eccesso d'amor nazionale, che lo abbagliava, ed obbligavalo a dir cose, cui ripugnava l'intimo suo convincimento, scorgesi chiaramente, non solo dall'andirivieni che vi regna, e dalle continue contraddizioni che vi son per entro, ma dalla debolezza ancora degli argomenti, e sopratutto dal dissimular costantemente l'autorità del Vasari in una contestazione dal Vasari solo suscitata. E in verità, a fronte dei fatti positivi accennati da quel biografo, come

possono reggere le aeree supposizioni del Cicognara? Non havvi via di mezzo: o ammetter l'istoria di Giorgio, o confutarla. Egli non seppe addurre in contrario un solo accento; dunque in confronto suo regge completamente.

Se in luogo di giurare sull'autorità di Lessing, il quale non fece che raccogliere materiali ed emettere delle opinioni tendenti a dimostrare, che l'uso dell'olio nella pittura è di lunga mano anteriore all'epoca dei Van-Eyck, il che nessuno ch'abbia fior di senno gli può contrastare, interrogato avesse i fatti e seguita la storia, veduto avrebbe che, mentre dai Van-Eyck in poi la vera pittura a olio, non solo non può rivocarsi in dubbio, ma invade tutti i paesi inciviliti d'Europa, prima di essi non è che soggetto di continue contestazioni. Infatti, per usare le parole del Cicognara medesimo, « quand' anche si arrivi a scoprire, » com' è fuor di dubbio, che alcune pitture » antichissime sono compenetrate da una so- » stanza oleosa o resinosa, quale sarà mai il » ricercatore fortunato o, per meglio dire, ar- » dito, che osi determinare se quell'olio o quella » vernice sieno stati soprapposti ai colori da

„ prima diluiti e preparati con l'acqua, ovvero „ con quelli impastati e macinati addirittura?„ La quale incertezza continua [15], e la scarsità somma anche d'opere dubbie in confronto alla certezza ed abbondanza delle opere posteriori ai Van-Eyck sono, a nostro avviso, la prova più luminosa, che a quell'epoca cominciò un'era novella per la pittura. Al che aggiunger si deve la diversità somma, checchè ne dica il Cicognara, fra i metodi prescritti da Teofilo e da Cennino, affatto consoni fra loro, e quello seguito dal gran maestro di Bruges infino a noi.

Dalle quali osservazioni, cui molt'altre aggiunger si potrebbero, e che omettiamo per amore di brevità, risulta essere totalmente prive di fondamento le esagerate pretensioni del conte Cicognara a favore del suo prediletto Teofilo[16] ed a danno del Van-Eyck, poichè, non solo non osservò egli in che cosa veramente consista il perfezionamento della pittura a olio portato dal Van-Eyck, ma non vide, o veder non volle nemmeno la immensa diversità, che passa fra il sistema di Teofilo e l'odierno, diversità rimarcata da tutti gli altri scrittori.

Anche il sig. Emeric-David, a buon titolo riputato uno dei migliori critici moderni, s'intralcia e si confonde nella questione della priorità dell'invenzione del dipingere a olio, evidentemente perchè non fece sufficiente riflesso alle parole di Teofilo e di Cennino, non meno che a quelle del Vasari. Ammesso egli, che da Teofilo si conoscesse l'arte di macinare i colori con l'olio, e che in Italia altri abbia pitturato a olio prima del Van-Eyck, non sa respingere l'idea che questi sia l'inventore del vero metodo di dipingere a olio, appoggiato principalmente alla iscrizione, che i veneti pittori posero sulla tomba d'Antonello, il quale, a suo avviso, imparò l'arte da Gio. Van-Eyck. Crede quindi poter combinare tali cose apparentemente contradditorie mediante questi riflessi:

« In nessun tempo, » egli dice, « ignorar » si poteva, che tutte le materie coloranti uni» sconsi più o meno bene con l'olio puro, e » che, in tal modo preparate, servir ponno » ai varii usi della pittura. Ecco ciò che pra» ticava Teofilo: egli mischiava i suoi colori » con dell'olio puro. Ma i colori così prepa-

» rati seccavano difficilmente e male si fon-
» devano, per cui astretto era a porre le tinte
» una alla volta e farle di mano in mano sec-
» care al sole, il che obbligava que' pittori, che
» amavano far presto, a dar la preferenza
» alla gomma di ceraso o di prugno disciolta
» nell'acqua [a]. Sembra dunque provato, che
» l'invenzione di Van-Eyck consista nell'uso
» combinato di olii più o meno seccativi; come
» certo è altresì, che, secondo le espressioni
» di Vasari, (*le altre sue misture*) sono gl' in-
» gredienti e le preparazioni, di cui faceva
» uso, che costituiscono la vera pittura a
olio. [b] »

Ma il critico francese non pose mente, che l' olio adoperato da Teofilo e da Cennino, se da un lato può dirsi puro perchè non mescolato con altri ingredienti, dall'altro dir si deve artifiziato, perchè ottenuto con metodi complicati, e di tal natura che mal prestavasi alla pittura, come già vedemmo; e che il Vasari dice bensì, che Giovanni « con olii bolliti con altre sue misture trovò quella vernice,

(a) *Diversarum artium schedula*, lib. I, cap. 27.
(b) Emeric David, *Vita di Gio. Van-Eyck*.

che lungamente avea desiderata, cioè che seccasse all'ombra senza mettere al sole le sue pitture, ma che poscia soggiunge: « Dopo fatto sperienza di molte altre cose, » vide, che il mescolare i colori con questa » sorta d'olii » (di linseme e di noce) « dava » loro una tempera molto forte, ec. » La qual cosa dimostra chiaramente, che l'invenzione di Giovanni consiste, non nell'uso combinato di olj più o meno seccativi, od in preparazioni ed ingredienti, bensì nell'adoperare l'olio puro e non manipolato. Infatti, non è egli vero, che in breve tempo quella scoperta si dilatò per tutto il mondo civilizzato? e non è vero altrettanto, che tutti i pittori, dai Van-Eyck agli attualmente viventi, d'altro olio non fecer uso se non di crudo, non manipolato e scorrevole? E ciò perchè anche l'olio puro, lungi dal prestarsi male alla pittura, come erroneamente suppose il biografo francese, vi si presta anzi meravigliosamente, ed è di sua natura quanto occorre seccativo [a].

(a) Gioverà forse il qui avvertire, che l'olio cotto, di cui servonsi in alcuni casi i pittori d'oggidì, mescolandolo ad alcuni colori macinati con olio naturale e puro, diviene molto

E riguardo alla osservazione, ch'egli premette, cioè, che in nessun tempo ignorar si poteva, che le materie coloranti unisconsi con l'olio puro, noi rispondiamo, che appunto perchè era cosa ovvia e semplicissima, doveva nei prischi tempi essere trascurata. Chiunque esaminerà la storia delle invenzioni, troverà sempre aversi cominciato dal complicato e difficile, progredendo lentamente ed a gradi verso il facile e semplice; e che una quantità di recentissimi trovati parte da dati da gran tempo conosciuti.

Ed il sig. G. M. Guichard, nell'introduzione da lui premessa all'opera di Teofilo, pubblicata dal conte Carlo De L'Escalopier (a), così si esprime:

« Che cosa cercavano quei pittori, che in- » terrogavano senza posa i libri della scienza » e i maestri dell'arte, e de' quali il Vasari » ci attesta lo scoraggiamento? Oppure, se » così vuolsi, qual cosa trovò Van-Eyck? Forse

essicante, non già per l'azion del fuoco, ma in forza dell'ossido di piombo, che vi si aggiunge, e che, mediante la bollitura, s'incorpora con l'olio.

(a) Parigi, 1843, volume unico.

„ la pittura a olio? No di certo. Van-Eyck, „ prima della sua scoperta, dipingeva a olio „ i proprj quadri, e la prova n'è, che li espo- „ neva al sole, come prescrive Teofilo. Il „ Fiammingo compose una vernice seccativa, „ e lo stesso Vasari, ove si legga con atten- „ zione, non dice altro. „ E qui, cosa singolarissima e inesplicabile in un uomo di tanta dottrina come quel bibliotecario, riporta un brano del Vasari [a], cominciando dalle parole: „ Laonde veduto Giovanni il nocumento, che „ le avea fatto il caldo del sole, „ saltando poscia, senza dar segno di lasciarvi una lacuna, e come se l'originale continuasse, alle altre: „ cominciò a pensare di trovar modo di fare „ una sorta di vernice, che seccasse all'ombra „ senza mettere al sole le sue pitture. Onde, „ poichè ebbe molte cose sperimentate e pure, „ e mescolate insieme, alla fine trovò, che l'olio „ di seme di lino e quel delle noci, fra tanti „ che n'aveva provati, erano più seccativi di „ tutti gli altri. Questi dunque, bolliti con „ altre sue misture, gli fecero la vernice che

(a) *Vita d'Antonello da Messina.*

» egli, anzi tutti i pittori del mondo, avevano » lungamente desiderata. » E qui finisce. Ma chiederemo noi: qual modo di ragionare è questo, qual maniera è questa di riportare gli autori, omettendo tutto ciò che al proprio assunto si oppone? Perchè smembrare in sì strana guisa lo storico italiano? Altra ragione non ci vediamo che questa: se il sig. Guichard avesse sinceramente riportato tutto per esteso il passo del biografo Aretino, chiunque avrebbe veduto, che, dove parla della tavola di Giovanni che si spezzò, dice: « Poichè l'ebbe con » molta diligenza condotta a fine, le diede la » vernice e la mise a seccare al sole come si » costuma; » e che, fra le parole che esso saltò via, ci son pur queste: « E così recatosi non » meno a noja la vernice, che il lavorare a » tempera, cominciò a pensare, ec. » Dalle quali parole, che il sig. Guichard omise a bello studio, risulta tutto il contrario di ciò ch' egli pretende doversi ricavare dal Vasari « ove si legga con attenzione. » Imperocchè, se Giovanni espose al sole la sua tavola dopo averle dato la vernice, e se, per l'infortunio occorsogli, recossi a noja il lavorare a tem-

pera, e cominciò a pensare di trovar modo di fare una vernice che seccasse all'ombra, chiaro egli è, che il medesimo, prima della sua scoperta, lavorava a tempera e non a olio, e che esponeva al sole le proprie tavole per seccarne la vernice, non la pittura. Se Giovanni inventato non avesse che una vernice, qual senso avrebbero le parole del Vasari stesso, che susseguono al passo dal sig. Guichard riportato, ove è detto: « dopo fatta sperienza di molte » altre cose, vide, che il mescolare i colori con » questa sorta d'olii » (di semi di lino e di noci) » dava loro una tempera molto forte? » Se anche prima egli pitturava a olio, perchè « gli parve mirabile » che l'amalgama dei colori con gli olj sudetti « si univa meglio » che la tempera infinitamente? » Se Giovanni seguiva il sistema di Teofilo, nè inventò che una vernice, come avvenne, che dopo di lui i pittori non ebbero più bisogno di esporre al sole le opere loro acciò le tinte si seccassero? come accadde, che il travagliar loro cessò ad un tratto di esser lungo e nojoso? che eseguir poterono opere stupende e finitissime, impiegandovi un tempo assai più

breve che prima non abbisognava? Chi fu che francò l'arte dai ceppi in cui era avvinta all'epoca di Teofilo e di Cennino? chi fu che all'olio artificiato e viscoso sostituì il naturale e scorrevole?

Il qual singolar modo di agire, in un uomo qualificato come il sig. Guichard tanto più sorprendente riesce, in quanto chè, a dire il vero, lo studio de' classici italiani vedesi con amore e intelligenza coltivato dai dotti di Francia, per cui poteva andar sicuro, che il suo giuocherello sarebbe stato ben presto scoperto.

Ma se lodar non possiamo perciò l'autore dell'accennata introduzione, tanto maggior encomio tributar dobbiamo alla diligenza somma e religiosità, colla quale il conte De l'Escalopier marcò tutte le più minute varianti che s'incontrano nei varj codici del Trattato di Teofilo[17], ch'egli tradusse e corredò di sagge ed erudite note[18].

Altrimenti ancora la pensa il sig. Alfredo Michiels[a], il quale in tal modo la discorre:

(a) *Histoire de la peinture flammande et hollandaise*. Bruxelles, 1845.

« Egli » (Giovanni Van-Eyck) « trovò, che
» l'olio di seme di lino e quello delle noci per-
» devano più prontamente la loro umidità,
» specialmente allorchè facevansi bollire; e
» vi aggiunse delle essenze, le quali, con la
» loro evaporazione, acceleravano viemag-
» giormente un tal risultato. Ma egli è un
» istinto delle anime forti l' anelar sempre al
» meglio; continuò esso dunque i suoi tenta-
» tivi, ed ebbe la soddisfazione di aggrandire
» la propria scoperta. Vide, che i colori si mi-
» schiavano assai bene coll'amalgama da lui
» composto, che ne ricevevano un brio straor-
» dinario e più facilmente stendevansi e lascia-
» vansi maneggiare, ed inoltre non temevano
» i danni dell'aqua; la stessa vernice cessava
» di essere utile. Qualche esperimento gli
» dette la certezza, che non s'ingannava; prima
» eseguì delle piccole cose, poi delle maggiori,
» e finì per fruire del proprio segreto in tutta
» la sua pienezza. Mercè di lui un processo
» talmente vizioso, che a nulla serviva, di-
» venne un mezzo ammirabile, unendo la
» prontezza alla eccellenza. »

Ometteremo noi di chiedere a quel dotto,

ma forse troppo immaginoso scrittore, d'onde abbia ricavato tanti e sì minuti dettagli, de' quali non è cenno nè in Vasari, nè in Facio, nè in Van-Mander, che sono i più antichi scrittori in questo argomento; ma in quella vece rimarcheremo aver esso pure, al pari che la massima parte degli altri, confuse in una le due separate e distinte scoperte di Giovanni, delle quali fa cenno il Vasari, e che noi femmo già rimarcare; e così pure, che il biografo aretino, le di cui parole veggonsi parafrasate nel passo or qui riportato, non parlò mai di essenze, e nominò gli olj cotti unicamente ove disse della vernice che seccava all'ombra. Se la scoperta di Giovanni consistesse in un amalgama, come potrebbe esso venir chiamato inventore, e nemmeno perfezionatore della pittura a olio, dal momento, che la massima parte dei pittori, che gli succedettero, non fecero uso di amalgama alcuno, bensì d'olio semplice e crudo, il più puro che aver si possa (19)? A chi saremmo noi debitori del vero attual modo di dipingere a olio?

Anche il sig. De Stendhal cade presso a poco nel medesimo errore[a]. Dopo aver detto,

(a) *Histoire de la peinture en Italie.* Paris 1854.

che, secondo il sistema di Teofilo, le tinte dovevansi porre ad una ad una, facendole di mano in mano seccare, il che non solamente riusciva assai lungo e nojoso, ma opponevasi eziandio al ben fare, soggiunge, che « Van-» Eyck comprese tali inconvenienti, tanto » maggiormente, perchè, avendo esposto al » sole una sua tavola, si spezzò. Il problema » era di trovare una specie d'olio, il quale, » unito ai colori, seccar potesse senza il soc-» corso del calore. Van-Eyck cercò lunga-» mente e scoprì alla fine certi ingredienti, i » quali, mischiati con l'olio per mezzo del-» l'ebollizione, producono una vernice, che » secca rapidamente, non teme l'aqua, ag-» giunge brio ai colori, e li fa fondere mira-» bilmente. » Ma, oltre che dalle sue parole resta luogo a dubitare aver egli ritenuto, che la tavola di Giovanni, spezzatasi al sole, fosse dipinta ad olio, ciò che non era di certo, come vedemmo, si riman sempre alla scoperta della vernice, e resta intatto il quesito: Chi trovò la vera pittura a olio? In che cosa differisce questa da quella insegnata da Teofilo e da Cennino? Domande

alle quali ci teniam dispensati dal rispondere, avendo già esuberantemente svolto questo argomento.

E nella stessa guisa erra pur anco il dottissimo C. L. Eastlake, tratto forse in errore dal non aver chiaramente compreso il valor vero del vocabolo *tempera* usato dal Vasari, e fuorviato eziandio dalla eccessiva copia dei documenti, che paravansi a' suoi occhi nello stendere la laboriosissima sua opera [a]. Osservando il modo, col quale sembra, che eviti di dichiararsi apertamente intorno alla scoperta del Van-Eyck, si sarebbe indotti a dubitare, che non ben sicuro egli sia della propria opinione; la quale è, che la scoperta del gran maestro di Bruges consista unicamente in una vernice oleosa e nel mescolamento di essa nei colori preparati ad olio. E per persuadere di ciò il lettore non trascura esempii, citazioni, od altro; e rovistando, non pur fra le biblioteche, ma fra gli archivi ancora, n' estrae quanti documenti gli cadon

(*a*) *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio, di C. L. Eastlake, tradotti dall'inglese da Giovanni A. Bezzi.* Livorno, 1849.

sott' occhio, giovandosi mirabilmente delle estese sue filologiche cognizioni. Ma che cosa provano poi essi? Null' altro fuorchè, prima ancora dei Van-Eyck, si pitturava ad olio (ciò che già ammettemmo) e che d'altro olio fuorchè di cotto non facevasi uso [a].

Esso ammette l' istoria della scoperta del Van-Eyck quale ci vien tramandata dal Vasari; e tanto n' è convinto, che in favor della stessa fa osservare, che una quantità d' argomenti « ci conducono con sicurezza ad asse- » rire avere il Vasari tratto da buone fonti » la sua storia del nuovo metodo di dipingere » trovato dal Van-Eyck; » e che, « giacchè » resse alla critica contemporanea, e si ristam- » pò dopo un intervallo di 18 anni, » venendo anche nella seconda edizione « ripetuta pres- » sochè colle parole della prima, convien dire, » che quella istoria si considerasse dai più per » autorevole ed accurata, e che poche o nes-

(a) Rammentiamo, che il punto di cui ora ci occupiamo, riguarda unicamente la invenzione e la introduzione fra noi del moderno sistema di pittura a olio, per cui i moltissimi lumi, che ricavar si possono dagli infiniti documenti rintracciati dal sig. Eastlake, non vengono da noi tenuti a calcolo, ove allo scopo nostro non si riferiscano.

„ suna menda avessero scoperto nella narra-
„ tiva quei fiamminghi suoi intrinseci, i quali,
„ come Lampsonio, avevano letta e riletta la
„ prima edizione, od almeno la parte che tratta
„ dell'arte fiamminga. „ Che il Vasari „ potè
„ in Venezia, fra gli artisti, rinvenirne alcuni,
„ che dalla bocca stessa d'Antonello avevano
„ udito del suo viaggio e de' suoi studii nelle
„ Fiandre, „ e per conseguenza dell' invenzione del Van-Eyck; e finalmente, che il Vasari stesso, „ benchè caldissimo della gloria
„ italiana, questa, qualunque siasi, tutta la
„ concede al Van-Eyck, e la comparte se-
„ condo le prove, ch'egli, come pur bisogna
„ conchiudere, avea fra le mani. „

Nessuno quindi far potrebbe un più preciso e ragionato elogio alla veridicità dell'Aretino biografo. Ma allorquando ci inoltriamo nella lettura del libro di quel dotto inglese, costretti siamo, con nostra gran meraviglia, a rilevare, che i detti del Vasari non furono da lui esattamente compresi, perchè ne ricava conseguenze od estranee, od opposte ai detti medesimi.

Infatti, cominciasi a dubitare di ciò allor-

chè [a], accennando alle pretese di parecchi, i quali vorrebbero, che, prima del 1400, ad olio si dipingesse in quasi tutte le scuole d'Italia, soggiunge: « ma in questa investiga-
» zione, valendoci di altri dati, possiamo più
» francamente accostarci al vero, emendando
» certi sbagli di cronologia del Vasari, e fa-
» cendo ordinatamente manifeste certe sue
» ambiguità e contraddizioni, nelle quali egli
» incorse per aver incominciata la sua disa-
» mina dal supposto, che il metodo del Van-
» Eyck fosse quello che tutti i pittori del
» mondo, per usare le proprie sue parole,
» avevano lungamente desiderato, e che fosse
» accolto universalmente senza mutamento.
» Ma il fatto sta, che molto prima che il Va-
» sari si recasse a Venezia, e fors'anco mentre
» ancor viveva Antonello, i sommi fondatori
» della scuola Veneziana già avevano mutato
» il metodo fiammingo a seconda delle biso-
» gne dell'arte italiana, il che pure avevano
» fatto, benchè in diverso modo, i pittori to-
» scani e lombardi. Chiaramente poi traspare

(a) Opera suddetta, pag. 132.

» dalla narrativa del Vasari, che, senz'addar-
» sene, egli descrive un metodo differente da
» quello che, in generale, era abbracciato in
» Italia ne' suoi tempi. Le sue ambiguità na-
» scono da questa diversità, ch' egli non di-
» scerneva. » E meglio ancora appare l'equivoco preso da quel dotto scrittore ove (a) dice:
« Van-Eyck, perchè una tavola gli si era sfor-
» zata e sdruscita dal sole, diè opera prima
» di far vernice che asciugasse senza sole, e
» poi (e questo fu il gran passo) a far le me-
» scite dei colori con questo liquido essiccan-
» te, » e più avanti: « la vera novità stava
» nel mescere i colori con siffatta vernice,
» però più diligentemente preparata che non
» si soleva, e questa novità in pittura non è
» dal Cennini mentovata. Ai tempi del Vasari
» la pratica già era esoleta in Italia, di modo
» che ei decantava un' invenzione nè da lui,
» nè da' suoi coetanei seguita. » E finalmente più dubbio non ci rimane della erronea interpretazione del racconto del nostro istorico allorchè il sig. L. Eastlake (b) dice: « Giova il

(a) Idem, pag. 155.
(b) Idem, pag. 177.

„ rammentare, che i primi tentativi del Van-
„ Eyck erano rivolti al solo scopo di trovare
„ una vernice migliore per le opere a tem-
„ pera. Questa vernice, qualunque si fosse,
„ doveva essere riuscita fitta come erano tutte
„ le altre; trovata che l' ebbe, cercò il modo
„ di mescerla coi colori. La narrativa di questa
„ parte del procedere del Fiammingo è nel
„ Vasari ambigua, come di chi cercasse di
„ far consentire ciò che del nuovo metodo
„ gli si diceva di Fiandra, colle nuove pra-
„ tiche della sua scuola italiana, e colla cre-
„ denza, che Van-Eyck fosse il ritrovatore
„ degli olii essiccaticci, e dell'arte di dipingere
„ ad olio. „ E che quello scrittore non abbia chiaramente compreso il vero senso del vocabolo *tempera* lo si può desumere dalle sue parole in più luoghi, ma specialmente ove, parlando « delle sostanze oleo-resinose » [a], o per meglio dire, delle vernici oleo-resinose, nel riportare una ricetta estratta da un codice del Museo Britannico (la quale non è nè più, nè meno che una vera vernice d'ambra

(a) Idem, pag. 194.

disciolta nell'olio di linseme), osservando esso, che nel manoscritto è indicata colle parole « a fare una mistura atta a tutti i colori, » così si esprime: « Si osservi, che la mistura » più volte descritta, e fatta secondo la ri- » cetta seguente, non si dà per mera ver- » nice, ma per tempera da mescervi i colori; » e così la ricetta corrobora anch' essa l' as- » sunto del Vasari. » Alle quali parole, terminata la ricetta [a], aggiunge: « questa mistura, » benchè dicasi atta a tutti i colori, mescevasi » con essi in proporzioni diverse, macinati che » fossero con l'olio, » quasichè i colori macinati con l' olio abbiano d' uopo di essere altramente temperati.

Il passo del Vasari, che si riferisce alla scoperta del Van-Eyck, fu da noi già letteralmente riportato; e facemmo eziandio osservare, che, secondo la vera e retta interpretazione di esso, il gran Fiammingo cercò dapprima una sorta di vernice che seccasse all'ombra; e che, avendo osservato essere l'olio di semi di lino e quel delle noci più seccativi

(a) Idem, pag. 195.

di tutti, con questi, bolliti con altre sue misture, ottenne la desiderata vernice; e finalmente, che, dopo fatto sperienza di molte altre cose, vide, che il mescolare i colori con questa sorta di olj (vale a dire con l'olio di linseme e di noci, non già colla vernice) dava loro una tempera molto forte, ec. Ed a maggiore schiarimento facemmo anche rimarcare, che il vocabolo *tempera*, nel mentre indica un determinato sistema di pittura con colori disciolti nell'aqua, viene usato anche per significare qualsivoglia sostanza che serva di legame ai colori per dipignere in qualsiasi modo, di maniera che il Vasari medesimo dice in un luogo, che il mescolare i colori con l'olio dà loro una tempera più forte della tempera, il che vale un'adesione superiore a quella della colla e dell'uovo; ed in un altro dice più apertamente, che l'olio è la tempera dei colori [a]. Ora dunque non ci resta che confrontare i detti del Vasari con le parole del sig. Eastlake per vedere come male si accordino fra loro, e persuaderci che quel dotto

(a) *Introduzione alle tre arti del disegno*, cap. XXI.

Inglese non comprese chiaramente il biografo italiano.

In nessun luogo il Vasari descrive alcun *metodo o pratica* fiamminga piuttosto che italiana, limitandosi a dire, che Giovanni trovò la desiderata vernice, e che osservò, che gli olj di linseme e di noci somministravano naturalmente la necessaria tempera ai colori. Come può dunque il sig. Eastlake asserire, che il Vasari sia incorso in ambiguità ed in contraddizioni per avere incominciata la sua disamina dal supposto, che il *metodo* di Van-Eyck fosse quello, che tutt'i pittori del mondo avevano lungamente desiderato, e che fosse accolto universalmente senza mutamento? Come sosterrà egli, che quel biografo, senza addarsene, descriva un *metodo* differente da quello, che in generale era abbracciato in Italia ne' suoi tempi, se il Vasari giammai non descrisse, nè tampoco accennò metodo alcuno? Come potrà egli dire, che la parte della narrativa del Vasari, che si riferisce al mescolar la vernice ne' colori macinati ad olio, sia « ambigua come di chi cercasse di far consentire » ciò che del nuovo metodo gli si diceva di

„ Fiandra colle nuove pratiche della scuola „ italiana, e colla credenza, che Van-Eyck fosse „ il ritrovatore degli olii essiccativi e dell'arte „ di dipingere ad olio, „ se il Vasari non dice una sola parola nè del *procedere* del Fiammingo pittore, nè del mescolamento della vernice con i colori macinati con l'olio, nè degli olj essiccaticci, almeno nel senso che questi sieno ridotti tali artificialmente?

Quel dotto Inglese ritiene che il Van-Eyck abbia migliorata alquanto la fabbricazione della vernice d'ambra, e che usasse aggiungere una parte di essa ai colori macinati ad olio. Che la vernice trovata da Giovanni fosse d'ambra, e che un poco di essa ei mescolasse ne' suoi colori, le son cose che potrebbero essere vere: ma ciò che è indubitato si è, che il Vasari non ne fa il minimo cenno in alcun punto delle sue opere. Egli è quindi naturale che l' Inglese scrittore trovi delle ambiguità nei detti dello storico italiano, non già perchè questi decantasse una „ pratica a' suoi tempi „ già esoleta, ed una invenzione nè da lui nè „ da' suoi coetanei seguita, „ ma bensì perchè quello trovar vorrebbe nei detti di questo, ciò cui non ha nemmen pensato giammai.

Lo stesso sig. Eastlake dichiara che « il » gran passo, la gran novità » stava nel mescolare i colori con la vernice trovata da Giovanni. Vediamo ora se ciò possa reggere, anche prescindendo dal silenzio del Vasari.

Tutti indistintamente i documenti prodotti dal sig. Eastlake nella bella sua opera, non meno che i trattati di Teofilo e di Cennino, comprovano che, prima del Van-Eyck, d'altro olio non facevasi uso in pittura, che di cotto al fuoco od al sole, e spesse fiate anche in entrambi i modi; e quello scrittore ci dice [a], che la vernice trovata dal Van-Eyck, « qua- » lunque si fosse, doveva essere riuscita fitta » come tutte le altre, » cioè per modo che, toccata col dito, facesse le fila. Se dunque l'invenzione di Giovanni consiste unicamente in quella vernice, e nel mescolamento di essa nei colori preparati ad olio, ne deriva, che Giovanni, secondo l'Eastlake, continuò a valersi dell' olio sino allora adoperato, cioè cotto e ricotto, il quale più viscoso ancora ed inopportuno riuscir doveva alla pittura, me-

(a) Opera citata, pag. 177.

diante l'unione ad esso di una vernice così fitta. Il che ritenuto, chiederemo noi a quello scrittore, che è pure artista valente, in qual modo, con colori stemperati in un'amalgama di tal sorta, potè il gran maestro di Bruges eseguire, a cagion d'esempio, l'adorazione del mistico Agnello della chiesa di S. Bavone in Gand, in cui tutto è condotto con tale fusione e finitezza, da riuscire la meraviglia dei conoscitori d'ogni età?

Noi l'abbiamo già detto e lo ripetiamo: il gran passo, la vera novità, sta nell'aver sostituito l'olio naturale all'artifiziato; ed il mescolare alcun poco di vernice nei colori macinati ad olio (se pure è vero che Giovanni usasse far ciò) non costituisce che una delle tante minime modificazioni del nuovo sistema di pitturare ad olio trovato da Giovanni, ad un dipresso come l'aggiungere alquanto di miele alle tempere di colla o d'uovo. Mal s'appone perciò il sig. Eastlake dicendo, che l'avere gli scolari dei Van-Eyck alterato il metodo del maestro « prova, che il supposto segreto era » poca cosa, se non aveasi anche la maestria » di sapersene valere. » E se il Vasari (il che

resta a verificarsi) ed i suoi coetanei non usarono di aggiunger vernice ai colori loro, ciò non porta che la decantata invenzione di Giovanni fosse piccola cosa, e meno ancora che a' suoi tempi fosse già esoleta, e da essi non seguita, seguendola essi benissimo col far uso di olio naturale. Ecco come il sig. Eastlake confonde la vera invenzione con i varj modi di valersene. Il che ancor più manifesto risulta da quel passo del medesimo scrittore or ora da noi riportato, ove dice, che le ambiguità e le contraddizioni, nelle quali a lui pare sia caduto il Vasari, procedono dall'avere l'Aretino supposto, che il metodo di Van-Eyck fosse quello che tutt'i pittori avevano lungamente desiderato, e che accolto fosse universalmente senza mutamento. Imperciocchè, se i sommi fondatori della scuola veneziana, ed i grandi pittori Toscani e Lombardi, omettendo di aggiungere ai loro colori una dose di vernice, avevano già, prima che il Vasari scrivesse le sue Vite, modificato, a seconda del gusto e delle bisogne del paese, quel metodo, che il sig. Eastlake (senza l'appoggio d'alcun positivo documento) suppone fosse seguito dal

Van-Eyck, non cessarono per ciò di valersi dell'utile scoperta di quel grand'uomo, perchè essi ancora facevano uso d'olio naturale.

E questa verità, troppo lampante perchè rimanesse occulta a un uomo di tanta vastità di sapere come il sig. Eastlake, vedesi che si affacciò a' suoi occhi (a). Ma siccome, ammettendo che Giovanni si valesse di olio naturale, caduto sarebbe tutto l'edifizio delle contrarie congetture, che tanto di studio e di fatica costato gli era, cercò d'illuder sè stesso supponendo che ciò accordar non si potesse con le parole del Vasari, il quale racconta aver Giovanni osservato « che il mescolare i colori con » questa sorta di olii dava loro una tempera » molto forte; che, secca non solo non temeva » l'aqua altrimenti, ma accendeva il colore » tanto forte, che gli dava lustro da per sè senza » vernice. » I colori stemperati con l'olio naturale, dice l'Eastlake, non reggono all'aqua, ned hanno lustro senza vernice: dunque Giovanni vi pose la vernice. Ed a sostegno del proprio asserto cita, fra le altre cose, un

(a) Idem, pag. 178.

passo di Lionardo da Vinci, il qual dice, che « il verde fatto dal rame » (temperato con l'olio di linseme naturale) « se egli sarà la- » vato con una spugna bagnata di semplice » aqua comune, si leverà dalla tavola dov' è » dipinto e massimamente se il tempo sarà » umido » (a); e soggiunge, che anche il Palomino conferma la sentenza, che l'aqua offende certi colori, benchè macinati ad olio. Noi per altro, professando tutto il rispetto al nome di Lionardo e del Palomino, non possiamo rinnegare l' opinion nostra contraria, avendoci la esperienza dimostrato, che tutt' i colori atti ad essere macinati con l' olio di linseme o di noci, sono abbastanza solidi e resistenti all'aqua, temperati che sieno con essi. In aggiunta a ciò poi facciamo osservare, che altra cosa è escludere un dato colore, altra il dire in generale, che i colori non reggono all'aqua se stemperati nell'olio naturale; e che il Vasari non parla già d'imposte da finestra od altri oggetti del continuo esposti alle intemperie, ma di quadri destinati ad essere

(a) *Trattato della pittura.* Roma, 1817, pag. 124.

custoditi in luoghi chiusi e difesi, per cui non è a credersi che, dicendo che la tempera dell' olio non teme l' aqua, inteso abbia di dire, che non possa in guisa alcuna essere dall' aqua offesa, quando smodatamente venga adoperata, noto essendo, che non solamente gli olj, ma le resine ancora ed i bitumi, sono, in diverso grado sì, ma tutti alla lunga, solubili nell'aqua; e così pure, che il dire, che la tempera risultante dal mescolamento dei colori con gli olj di linseme e di noci accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per sè senza vernice, non significa, che la vernice divenisse superflua, come credettero alcuni, ma unicamente, che, anche senza il soccorso di essa, diventavano vivaci e lucidi in confronto a quelli totalmente opachi ottenuti con la tempera di colla o d'uovo. Al che finalmente aggiungiamo, che, anche ove si volesse a qualunque costo ritenere, che il mescolamento di una dose di vernice sia indispensabile a raggiungere la duplice qualità di lucentezza e resistenza all'aqua, ciò ancora non si opporrebbe minimamente alla opinion nostra, che i colori adoperati dal Van-Eyck

fossero stemperati in olio naturale. Anzi a noi pare, che, volendo ritenere l'aggiunta della vernice nei colori del Van-Eyck, non si possa prescindere dall'ammettere, che l'olio da esso adoperato fosse puro e naturale, acciò i colori avessero quel grado di scorrevolezza, che è indispensabile alla buona pittura [20].

Dall'esame poi il più diligente della citata opera del sig. Eastlake, a noi risulta, che tutte le argomentazioni, ed i bei riflessi di quel dottissimo scrittore, non meno che i molteplici documenti da lui rintracciati, o giovano al nostro assunto, o intatto lo lasciano, non avendovi rinvenuto un punto solo, che ad esso si opponga. Il perchè non esitiamo un istante a dichiarare di persistere nella opinione nostra circa la scoperta del Van-Eyck, non ostante il contrario avviso di tanto uomo.

Un altro moderno scrittore, che occupava non ha guari il seggio del Cicognara, ebbe a parlare della scoperta del Van-Eyck, però solo per incidenza e quindi assai più superficialmente. Tuttavia, da quanto traspare dalle sue parole, è agevole lo scorgere ch'ei pure non ci vide per entro più dell'illustre suo

predecessore. Il marchese P. Selvatico, già segretario, professore d' estetica e facente funzioni di presidente dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia, nella Appendice alle sue lezioni di storia estetico-pratica delle arti del disegno, in tal modo comincia la seconda lezione, che tratta « dei metodi di dipingere » in olio: Ho già dimostrato » (meglio starìa: accennato) « nella precedente lezione, essere » stata la pittura a olio conosciuta innanzi il » comparire di Gio. Van-Eyck, il quale per » molto tempo fu dagli scrittori proclamato » l' inventore della medesima. In onta a ciò, » tale maniera fu poco usata, senza dubbio, » perchè di non prospero riuscimento, in causa » degli olii che col tempo anneravano. » E più avanti, dopo aver testualmente riportata la leggenda del Vasari, soggiunge: « Gli storici » dell'arte, che si fecero ad esaminare questo » passo del Vasari, credettero bonariamente, » che qui si trattasse del comune dipingere » in olio, e quindi proclamarono il Van-Eyck » come il primo ad usar tale sistema. Ma essi, » così dicendo, mostravano d' ignorare, non » solo la storia, dalla quale affermasi essersi

» colorato ad olio molti secoli prima del Van-» Eyck[21], ma anche il metodo universalmente » usato; imperocchè in questo non ci sono le » misture che compongono una vernice, nè » una accensione di colore tanto forte, che fa » lustro da sè senza verniciamento posteriore. » Tali condizioni non potevano accadere, se » non unendo agli olii di noci e di lino so-» stanze resinose, le quali di conseguenza do-» vevano dare ai dipinti una lucentezza parti-» colare, diversa dalla ordinaria, procurata » cogli olii soli, e la vernice distesa dopo sec-» cata l'opera. I quadri del Van-Eyck, in fatti, » manifestano chiaro, come fossero dipinti con » metodi assolutamente differenti da quelli che » usansi adesso da noi[22]; e rilevano esservi » nei colori ingredienti d'altra natura che non » gli olii comuni, imperocchè presentano uno » smalto ed una esecuzione così fina, che non » si giunse ad eguagliare se non molto tempo » dopo il Fiammingo pittore. »

Ecco dunque risultar chiaro da questi detti, che quel docente, il quale accusa di bonomìa e d'ignoranza « gli storici dell'arte, » mostra di non aver esso ancora compreso il grande

biografo suo connazionale, confondendo e rimescolando insieme le misture che componevano una vernice, il novello sistema di pitturare trovato dal Van-Eyck, ed il metodo universalmente usato, il quale non è, come vedemmo, che il sistema seguito dal Van-Eyck medesimo, o, tutt'al più, una lieve modificazione di quello; ed ecco emergere in pari tempo, che esso pure non pose sufficiente riflesso alla storia, la quale, se da un canto afferma essersi colorato ad olio molti secoli prima del Van-Eyck, dall' altro ci mostra come, prima del gran Fiammingo, la pittura ad olio non servisse che alla decorazione, o poco più, nè vi si impiegassero che olj cotti e resi densissimi, mentre, dopo di lui, tutt' i pittori se ne valsero per ogni più squisito lavoro, anche senza mescolarvi alcuna dose di vernice, ed usando olio crudo e naturale, il che pone fuori di dubbio la erroneità della sentenza, che la scoperta di Giovanni consista unicamente nel mescere della vernice nei colori macinati ad olio. E poichè quel professore si fa così forte della supposizione del Mérimée [a],

(a) *De la peinture à l'huile.* Paris, 1830.

che Giovanni mescolasse vernice ne' suoi colori, e persuaso si mostra col Ridolfi [a], che unicamente in questo miscuglio consista la sua scoperta, noi gli rammentiamo le ricette dei codici di Strasburgo e del museo di Londra, da esso più avanti riportate, togliendole dall' opera dell' Eastlake, dalle quali appare essere antica anche l'usanza di mischiare la vernice nell'olio per la pittura. Se dunque anche prima della nascita di Giovanni dipingevasi ad olio; se egualmente usavasi mescolarvi della vernice, in che cosa consisterà la scoperta del povero Van-Eyck, la quale altronde è indubitata? E se tutte queste cose erano note e praticate prima della sua comparsa, per qual motivo la pittura ad olio, nella parte figurativa, era quasi sconosciuta, e soltanto dopo il suo esempio invase tutto il mondo? Perchè, prima di lui, come risulta dagli infiniti documenti rintracciati dal sig. Eastlake, ad olio quasi altro non coloravasi che imposte, colonne, muraglie, il più delle volte a tinte liscie, o tutt'al più imitanti il marmo, e dopo venne la pittura ad olio impiegata nelle più

(*a*) *Sopra alcuni quadri di Lucca di recente ristaurati.* **Ragionamento III del professor Michele Ridolfi. Lucca, 1839.**

sublimi e finite opere? Temevano forse l' annerimento dei colori prodotto dall' olio, più che nol temessero Giorgione, Tiziano, Paolo, quegli antichi pittori, i quali, come dimostra l'Eastlake, tingevano espressamente le vernici loro per oscurare i proprj dipinti? Noi non lo crederemo giammai.

E qui ci sia lecito rimarcare alcuna contraddizione, nella quale inavvedutamente cadde quel dotto professore. Nel tomo secondo dell'opera succitata, alla pag. 872 dice che: « La » pretesa invenzione dei fratelli Van-Eyck » presenta però alcune finezze di pennello e » d' impasto, le quali, non essendo mai state » raggiunte, fanno presumere, che il loro me» todo non sia per anco bene indovinato. » Se dunque quell'invenzione presenta delle finezze che non furono mai raggiunte, convien dire, che una invenzione abbia realmente avuto luogo; e se queste finezze riscontransi unicamente nelle opere dei fratelli Van-Eyck, al punto da far presumere che il metodo loro non sia stato per anco bene indovinato, è forza ritenere, non solo che abbia avuto luogo una invenzione, ma che questa appartenga ai Van-

Eyck. Per qual motivo adunque porla in dubbio col chiamarla « pretesa invenzione? » Nell'Appendice poi soggiunge, come vedemmo, che i quadri del Van-Eyck presentano uno smalto ed una esecuzione così fina, che non si giunse ad eguagliare se non molto tempo dopo il fiammingo pittore (*). Dunque quelle finezze d'esecuzione e quello smalto furono raggiunti anche molto tempo dopo il gran maestro: dunque il metodo di esso non era gran fatto dissimile da quello usato molto tempo dopo di lui. E siccome dal Van-Eyck ad oggi nessun pittore usò altro olio fuorchè il naturale, così ne deriva che di olio naturale servivasi anche il Van-Eyck. Infatti lo stesso Selvatico, poche pagine dopo, ci osserva, che se il metodo di Van-Eyck « in qualche luogo » conservossi intatto, fu nella stessa scuola » di cui egli ebbe la gloria di essere il fonda- » tore. Ottone Venius lo seguiva due secoli » dopo di lui, e lo trasmise a Rubens, il quale » se ne valse di continuo, senza nulla mu- » tarvi. » Si osservino ora le opere del facilissimo Rubens, poi si dica s' egli è mai possibile ch' ei dipingesse con olio cotto e viscoso.

Cogliendo poi la opportunità che quello scrittore replicatamente accenna alla sorprendente finezza di esecuzione del Van-Eyck, noi lo invitiamo a provarsi a dipingere, facendo uso d'olio preparato col metodo di Teofilo o di Cennino, od anche con l'*oleum preciosum* della ricetta del codice di Strasburgo, da lui riportata [24], aggiungendovi una conveniente dose della vernice di sandracca o mastice indicata nel codice stesso, ovvero di quella di ambra, fatta secondo la ricetta del codice del museo britannico, od anche di quella insegnata da Teofilo, e vedere se è capace di raggiungere la finitezza del Van-Eyck [25].

Dalle quali cose tutte a noi pare di poter dedurre, che se il dotto marchese Selvatico andò qua e colà errando, senza attenersi ad una opinione solida e fissa intorno alla scoperta del Van-Eyck, si fu unicamente perchè non comprese il vero punto cardinale della scoperta medesima, vogliam dire la sostituzione dell'olio naturale all'artificiato, poichè tutti gli altri punti non sono che accessorii a quello; e che per ciò le contrarie sue parole valevoli non sieno a menomare la forza della nostra proposizione.

Nè più lucide idee sopra un tal punto mostrò il chiarissimo P. Vincenzo Marchese nel bel Commentario da lui aggiunto alla vita di Antonello da Messina, nella nuova edizione del Vasari uscita in luce a Firenze non ha guari per cura di una società di amatori delle arti belle [a], nel quale si disamina la quistione se al Fiammingo Giò. Van-Eyck sia dovuta la scoperta della pittura a olio, quistione, egli dice, gravissima e difficile, e stata già fieramente combattuta da sapienti Italiani e d'oltremonte, e non potuta condurre ad alcuna final conclusione. Imperciocchè, ritenendo egli, che il Vasari intendesse parlare, non di un qualunque modo di pittura a olio, ma di quel più perfetto modo di colorire a olio, che dalla metà del secolo XV si comincia a veder praticato in Europa, ciò che desumesi dal non ignorare esso l'opera del Cennini, e dalle parole « questi dunque bolliti con altre sue mi-
» sture gli fecero la vernice che egli, anzi tutt'i
» pittori del mondo avevano lungamente desi-

(a) *Le vite dei più celebri pittori, scultori ed architetti, di Giorgio Vasari, pubblicate per cura d'una società d'amatori delle arti belle.* Firenze, Lemonier, 1848, tom. 4, pag. 83.

» derato, » non dubita d'asserire col Ridolfi [a] che « il segreto del Van-Eyck non doveva » consistere soltanto nell'usare dell'olio di lino » o di noci, che fosse, ma bensì nello aggiun- » gere a questi olj un glutine, il quale facesse » restar lucide e diafane le tinte, asciutte che » elleno fossero; » e conviene con Emeric-David e con Bernhard, che, sostituendosi al vocabolo *invenzione* quello di *perfezionamento*, la quistione sarà sciolta. Al che, proseguendo egli, aggiunge: « del rimanente, che assai » imperfetto fosse il metodo adoperato dagli an- » tichi, e segnatamente da Teofilo, si chiari- » sce dalle sue stesse parole, poichè scrive es- » sere quel metodo ASSAI LUNGO E TEDIOSO; e » sembra precisamente essere quello stesso te- » nuto da Van-Eyck innanzi ritrovasse o per- » fezionasse il suo. »

Non spenderemo altre parole per dimostrare l'errore nel quale versa quell'elegante e dotto scrittore, potendo il lettor nostro di leggieri contrapporre da sè a tali proposizioni quegli argomenti, che già spiegammo contro

(a) *Sopra alcuni quadri di Lucca, di recente restaurati.* Ragionamento III del professore Michele Ridolfi. Lucca, 1839.

altri che caddero nell'errore medesimo: solamente ci permettiamo chiedere all'illustre autore di quel commentario, se in buona fede egli sia realmente convinto essere *assai imperfetto* quel metodo, che adoperarono i luminari dell'arte di ogni epoca e scuola posteriore ai Van-Eyck per eseguire que' stupendi capolavori che rifulgono nelle incomparabili Gallerie di Firenze, e quello, di cui si valgono oggidì tutt' i più grandi pittori del mondo, unicamente perchè esso non esige l'aggiunta d' alcun glutine nei colori preparati ad olio puro e naturale; e d' onde egli ricavi, che il Van-Eyck, innanzi che ritrovasse o perfezionasse il metodo suo, tenesse quel di Teofilo, se dall' unica sorgente in questo argomento, il toscano Vasari, si desume, senza tema d'errore, che, non a olio, ma a tempera egli lavorava. Se realmente la invenzione del Van-Eyck consistette nella sola aggiunta di un glutine negli olj, per qual motivo non ci restan traccie certe di pitture eseguite prima di quella invenzione con olio semplice e puro, cioè con quel metodo che adoprasi oggidì? Chi un tal metodo, col quale può farsi tutto e

bene e con la massima speditezza, potrà chiamar *lungo e nojoso* al punto di doversi posporre alla gomma?

Nè sulla giusta via si rimise allorchè nel 1855, ristampando quel commentario, vi aggiunse una nota illustrativa. Imperciocchè, ritrattandosi egli, in certa guisa, con essa, dall'aver convenuto col Ridolfi, che tutto il segreto del Van-Eyck consistesse nell'aggiungere un glutine suo proprio ai colori preparati a olio, ammise poi; o per lo meno non rifiutò, l'opinione del sig. Ernesto Harzen [a], che « il segreto di Van-Eyck sia stato quello di stemperare i colori nell'olio vegetabile e poi combinarli ed unirli insieme, conducendo francamente il pennello in modo da far parere l'opera d'un sol getto. »

Il sig. Harzen, ammesso che « il metodo di colorire a olio anteriore a Giovanni Van-Eyck fosse diverso da quello che ora usiamo, » come « si conosce dal passo di Teofilo dove si parla del lento asciugarsi di que' co-

(1) Del segreto di Giovanni Van-Eych nel dipingere ad olio. Vedi *Deutscher Kunstblatt*, 1851, n.° XIX, riportato nell'*Indicatore Modenese* del 7 agosto 1852.

„ lori, „ dice, che perciò „ siamo costretti di „ cercare il segreto di Gio. Van-Eyck, non „ già nell' uso di glutini nuovi e complicati, „ ma bensì in un metodo suo proprio . . . . „ Nella maniera di pittura usata generalmente „ nei primi tempi e chiamata a tempera, in „ cui il latte di fico e il torlo d' uovo servi- „ vano di glutine, e che si può paragonare „ al nostro dipingere a colla, i colori veni- „ vano sovrapposti l' uno all' altro a strati „ leggeri, ed asciugavano sì presto da non „ cagionare molti indugi. Usando invece i „ colori stemperati nell' olio, e pur ritenendo „ l' esecuzione richiesta dalla natura della „ prima tempera, il pittore era ogni volta ri- „ tardato nel lavoro sino a che i colori si fos- „ sero asciugati. Circostanza incomoda, da cui „ venne alla pittura a olio il biasimo mento- „ vato. E fin che non si seppe ovviare a sì „ molesto indugio, fu preferita la prima ma- „ niera di colorire a tempera. . . . . Non do- „ vendosi adunque più sovraporre i cólori „ l'uno all'altro a strati leggeri simili alle ve- „ lature, ma bensì fondere insieme con pasto- „ sità, il lavoro è semplificato e ridotto alle

" poche operazioni della prima coloritura, " dell' esecuzione e dell' ultima mano; e non " fa più d' uopo di attendere nei vari stadii " che il colore si asciughi.... Su questa pra- " tica, che è forse quella che il Summonsio " chiama disciplina di Fiandra, e non in altra, " dobbiamo ravvisare il segreto così a lungo " celato di Gio. Van-Eyck. "

Come ben si rammenterà il lettor nostro, noi abbiamo combattuta l'asserzione del Cicognara, che il contrastato perfezionamento dell'arte di pingere a olio consister potesse in un tantin di pazienza adoperata dal Van-Eyck, attendendo che le sue tavole si asciugassero spontaneamente senz' esporle al sole: che diremo ora di questo scrittore, il quale ci vuol far credere, che migliaja di pittori abbiano, per più secoli, fatto uso di colori convenientemente stemperati in un olio opportuno, senza accorgersi giammai, che i medesimi s'impastavano e fondevano ottimamente, anche adoperati sufficientemente densi e con franco pennello? Chiunque siasi occupato nello studio della pittura, sa esservi moltissimi maestri, specialmente fra i Fiamminghi e gli Olandesi, i quali

condussero le opere loro quasi esclusivamente col mezzo di velature, e ciò per raggiungere quel sommo grado di finitezza che altrimenti toccato non avrebbero. Se dunque prima dei Van-Eyck usavasi « sopraporre i colori l'uno » all'altro a strati leggeri simili alle velature, » ne deriva che, prima dei Van-Eyck, dipingevasi con un metodo molto analogo a quello usato da Giovanni Van-Huysum, da Gherardo Douv, da Baldassar Denner, da Carlo Dolci e da molti altri luminari della pittura moderna. Decida ora il lettore se ciò è conciliabile con tutt'i documenti scritti che ci restano di quelle epoche, e se possibil sia, che nè una sola opera eseguita a quel modo sia pervenuta sino a noi, mentre innumerabili son quelle appartenenti alle epoche stesse che ancor si conservano eseguite a tempera. Al che aggiungere pur vuolsi, che in tal caso nessun perfezionamento portato avrebbe all'arte il Van-Eyck medesimo, essendochè, anche i suoi dipinti constano principalmente di velature più volte ripetute, alle quali attribuir si deve gran parte della vivacità e trasparenza delle sue tinte.

Assai più dei testè ricordati scrittori attiensi

al Vasari il sig. Heris nella recente sua storia della pittura fiamminga [a]; e solo se ne diparte ove dice, che Giovanni osservò essere gli olj di lino e di noci quelli, ne' quali la proprietà seccativa è più energica, specialmente dopo che si son fatti bollire, circostanza che, come già ripetemmo, non è accennata dal Vasari. Del resto, egli fa la debita distinzione delle due separate scoperte [26].

Se non che, non solamente vorrebb'egli attenuare il merito alla scoperta del nuovo metodo di pittura, mostrando come dir non si possa una vera invenzione, ma soltanto un perfezionamento, atteso che, anche prima, a olio si dipingeva (quasi che picciol cosa sia l'aver reso utilissimo e perfetto un sistema da prima imperfetto tanto, che a nulla serviva); ma anche quel poco di merito viene da lui attribuito, non a Giovanni, ma ad Uberto Van-Eyck suo fratello. Siccome poi abbiamo già più volte accennato esservi altri scrittori, i quali strappar vorrebbero di mano a Giovanni quella

(a) *Histoire de l'école flammande de peinture du quinzième siècle, par M. Heris, commissaire expert du Musée Royal de peinture et de sculpture de Belgique.* Bruxelles, 1856.

palma che i secoli a lui concessero, per farne dono ad Uberto; e siccome un tal punto strettamente si collega con quello, del quale ci siamo fino ad ora occupati, così speriamo ci verrà perdonato, se intorno a questo argomento ancora spenderemo, tra poco, alcune parole.

Ma lo scrittor moderno, che sta alla testa di coloro che ad Uberto assegnano il merito della contrastata scoperta, essendo il cavaliere abbate C. Carton di Bruges; ed essendo da lui che Heris deriva gran parte degli argomenti in favore della sua tesi, ragion vuole che, prima degli altri, di questi ci occupiamo.

Carton è uno di quelli, fra i moderni scrittori, che seppero in modo speciale cattivarsi la pubblica opinione, ed il di lui opuscolo, intitolato *I tre fratelli Van-Eyck* [a], viene comunemente citato qual documento incontrovertibile. Non v'ha dubbio, noi pure ne conveniamo, che quell' operetta, quanto scarsa di volume, altrettanto abbondante sia di pregi.

(a) *Les trois frères Van-Eyck.* Questo opuscolo trovasi inserito alla pag. 237. T. V, Serie III dell'opera intitolata: *Annales de la société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre.* — Bruges, 1847.

Ma, nel mentre ammirar dobbiamo la erudizione e l'acume di quel distinto scrittore, non possiamo a meno di provare un senso di vero disgusto, allorchè vediamo un uomo di tanto merito abbandonare, per sostenere alcune proprie idee, la logica pura e schietta, e ricorrere a dei sofismi, ingegnosi bensì, ma non mai atti a provar cosa alcuna, e nè meno ad allucinare il pacato lettore.

Il nostro autore, dopo aver riportato per esteso un bell' articolo del prussiano dottor Gustavo Federico Waagen, conosciutissimo scrittore in fatto di belle arti, col quale procura di marcare la maniera particolare dei due fratelli Uberto e Giovanni Van-Eyck, onde, in base a ciò, poter distinguere le rispettive loro opere, le quali sino ad ora andaron confuse insieme; e d' aver tracciata l' istoria dell' origine e dei progressi, non diremo della pittura, ma del pitturare a olio prima dei Van-Eyck, facendosi scorta dei documenti e dei riflessi dell'Eastlake, fa rimarcare, che, mentre dopo il secolo XII si hanno documenti in quantità comprovanti l'uso dell'olio nella pittura decorativa, mancanti siamo onninamente di qua-

lunque traccia, che ci indichi l'impiego dell'olio negli usi pittorici, pei quali viene adoperato oggidì, ove si eccettuino le poche parole di Teofilo, da noi già ricordate[27], cui noi aggiungeremo anche quelle di Cennino[a]. Dalle quali, per altro, congiunte ad altri dati, si può con certezza dedurre, che, prima dei Van-Eyck, la pittura ad olio servir non potea per opere di merito, e che esigono un certo grado di finitezza. Tocca quindi il punto della scoperta: ma, benchè di passaggio, pure dà a divedere di non averlo esso ben compreso. Anzi, senza accennare le fonti ove attinga, si esprime in termini del tutto contrarj a quelli degli altri storici. Dice egli, che i Van-Eyck trovando imperfetta la vernice, di cui servivansi per istendere sui loro quadri a tempera, studiaronsi da prima di migliorarla: ma che tal vernice non seccando all'ombra, nemmen dopo essere stata perfezionata, si presero l'assunto di trovare l'olio il più seccativo, e che s'arrestarono su quelli di lino e di noci, senza dar la preferenza all'uno piuttosto che all'al-

(a) *Trattato della pittura*, cap. XC e XCIII.

tro, se non in alcuni casi al secondo, a motivo della maggior sua chiarezza, qualità assai desiderabile per essi, cui de' funesti accidenti insegnato aveano potersi contar ben poco sull' azion del sole per depurare ed imbiancare questo rivestimento esteriore dei dipinti (cioè la vernice). « La maggior difficoltà », egli soggiunge, « non era il render seccativa » la vernice, al che giunti agevolmente si sa» rebbe col lasciarla bollire più a lungo; ma » con ciò la si sarebbe resa più densa e fosca, » cosa che conveniva evitare e che i Van-Eyck » seppero ottenere [28] ».

Il lettor nostro, che a quest' ora ben conosce l' istoria vera di quella scoperta, secondo ci venne tramandata da tutti gli antichi scrittori, potrà giudicare da sè stesso della inattendibilità della diversa esposizione ora riportata, senza che venga da noi annojato col ripetere le già dette cose; e da sè stesso, non ne dubitiamo, saprà eziandio rimarcare la confusion d' idee che regna nel racconto medesimo, e le contraddizioni che risultano dal dire, che i Van-Eyck, trovata imperfetta la usata vernice, si studiarono di migliorarla; —

che anche perfezionata non seccava all' ombra; — che era facile il renderla seccativa facendola bollire a lungo, ma che ciò la rendeva troppo densa e fosca; — che questo è ciò che conveniva evitare, e che i Van-Eyck seppero ottenere; — e finalmente, che poco potevan contare sull'azion del sole per ischiarire la vernice che davano ai loro dipinti, quasi che le tavole appena inverniciate si esponessero al sole, non per far seccare la vernice, come tutti gli scrittori dicono, ma per ischiarirla.

Ma presto egli si sbarazza di questo tema, dicendo, che non entra nel suo piano di render conto come gli storici narrino il modo, col quale i Van-Eyck seppero risolver questo problema, bastandogli di qui constatare, che essi, superando quelle barriere entro le quali la imperfezione dei processi materiali tenevano imprigionato lo slancio del genio, aprironsi pei primi una nuova e sconosciuta via, e che, quasi di un sol tratto, essi innalzaron l' arte della pittura a olio, dallo stato incompleto, che ne limitava l'uso agli scarabocchiatori, ad un tal grado di perfezione, che ec-

cita ancora l'ammirazione universale. Dopo di che, entra finalmente nella questione, quale dei due fratelli Van-Eyck debbasi ritenere autore della grande scoperta.

Come già accennammo, l'ab. Carton vuole, a qualunque costo, che Uberto sia inchinato autore di quel ritrovato; e per ottenere ciò adoprasi a tutt'uomo onde persuadere, che all'epoca di quella scoperta Giovanni era ancor fanciullo, ed incapace quindi di scoprir chicchessia. Ma gli antichi storici, a una voce, ne fanno autore Giovanni: egli quindi, cogliendo l'opportunità, che è nota l'epoca della morte, ma non quella della nascita di quel grand'uomo, sforzasi in ogni guisa per dimostrare che morì in verde età. Perciò il primo argomento in favor della sua tesi lo trae dalla qualità degli autori che ne parlarono.

Vasari, egli dice, che scriveva più d'un secolo dopo la morte di Giovanni [a], e Van-Mander, che seguì ciecamente i dettati del biografo italiano, raccontano, che Giovanni morì vecchio, mentre gli storici fiamminghi

(a) La prima edizione delle Vite del Vasari fu impressa in Firenze l'anno 1547.

dicono, al contrario, che morì sul fior degli anni. Marco Van Vaernewyck, contemporaneo del Vasari, e che scriveva a Gand, *assicura* che morì giovine, e Luca de Heere, maestro di Van-Mander, *assicura positivamente* che *questo nobil fiore separossi di buon ora da questo mondo* (29). Ecco dunque, dic' egli, due autori, assai più a portata che il Vasari di conoscer l'età di Giovanni, i quali *assicurano* che prematuramente morì.

Noi abbiamo più sopra riportato il giudizio di un altrettanto conscienzioso quanto dotto scrittore, il sig. Eastlake, il quale osserva, che una quantità di « argomenti ci conducono con sicurezza ad asserire avere il Vasari tratto da buone fonti la sua storia del nuovo metodo di dipingere trovato dal Van-Eyck » — che lo stesso « comparte la gloria » della scoperta medesima « secondo le prove » che, come pur bisogna concludere, aveva » fra le mani » — che, « giacchè resse alla » critica contemporanea, e si ristampò dopo » un intervallo di diciott' anni, convien dire » che la storia si considerasse dai più per » autorevole e per accurata, » e che « poche

» o nessuna menda vi avessero scoperto quei » Fiamminghi suoi intrinseci, i quali, come » Lampsonio, avevano letta e riletta la prima » edizione. » Ora noi rammentiamo, che il toscano biografo, non solamente era in relazione con tutt'i più distinti artisti e letterati fiamminghi della sua epoca, ma teneva nelle Fiandre dei veri corrispondenti, incaricati di raccoglier sul luogo tutte le possibili cognizioni; e che fra questi primeggiava quel Domenico Lampsonio di Liegi, ma originario di Bruges, uomo distintissimo, che fu lungamente compagno del celebre cardinal Pole (30), e poscia segretario di tre principi vescovi di Liegi, il quale, in aggiunta ad altre sue opere, pubblicò una raccolta di ritratti dei più celebri pittori fiamminghi, illustrandoli con eleganti versi latini (31); e pose in bocca a Gio. Van-Eyck: « Io son colui che, sopra ogni » altro, insegnai a mescere i vaghi colori » con l'olio spresso dai semi del lino. Stupirono i doviziosi Bruggensi, al pari che mio » fratello Uberto, per quel ritrovato nuovo, » ed ignoto forse un dì allo stesso Apelle. Ma » la bontà nostra non si oppose che si diffon-

» desse per tutto il mondo. » E così pure, rinnoviamo la bella osservazione del medesimo sig. Eastlake, che il Vasari « in Ve-
» nezia potè, fra gli artisti, rinvenirne alcuni,
» che dalla bocca stessa d'Antonello avevano
» udito del suo viaggio e de' suoi studj nelle
» Fiandre. » Dalle quali cose tutte ne deriva, che il Vasari, benchè Italiano, deve in questo argomento essere perfettamente parificato ad uno scrittor fiammingo. Nè ciò basta: egli ha sui nativi fiamminghi un vantaggio, quello cioè di una perfetta imparzialità. E, in vero, chi potrebbe dubitare, che propender possa, a scapito della verità, in favor dell'uno piuttosto che dell'altro fratello, colui che non esitò un istante a concedere la palma a uno straniero in confronto d'un suo connazionale, dichiarandola dovuta a Giovanni, non ad Antonello? Se realmente sussistesse l'errore, nel quale l'abbate Carton vorrebbe fosser caduti Vasari e Lampsonio, perchè quel Waernewyck, che era lor contemporaneo, non se ne risentì? perchè quei tanti Fiamminghi, che lessero e rilessero le vite del Vasari, nulla opposero, allorchè, dopo un lasso di 18 anni,

se ne rinnovò l'edizione, ripetendosi in essa quella istoria pressochè con le identiche parole usate nella prima? Come si spiegherà in allora, che Van-Mander abbia chiaramente ed esplicitamente detto che Giovanni morì vecchio, abbenchè il suo maestro De Heere, in una ode dallo stesso Van-Mander citata, par che dica che morì giovine?.... Ma Vasari vien rigettato perchè Italiano, e Van-Mander perchè conviene con lui, per il qual motivo Lampsonio vien trascurato. Viceversa, si concede tutta la forza comprovante ad una parola di Van-Vaernewyck (di quel Vaernewyck che sì poca diligenza pose nel raccogliere i materiali della sua storia[32], che, parlando dei Van-Eyck, non accenna nemmeno la grande scoperta di cui si tratta) e ad una poetica e vaga espressione di De Heere. Nè qui sta il tutto: parlando di Vasari e di Van-Mander, i quali ci vengono qualificati col semplice nome di *autori*, si usa l'espressione *dicono*, mentre Vaernewyck e De Heere (pittore e poeta) chiamansi *storici Fiamminghi* e dicesi che *assicurano positivamente.* Il qual modo di ragionare, per altro, svela,

a chiunque abbia fior di senno, e la debolezza degli argomenti, e lo spirito di parte dal quale è dominato lo scrittore.

Evaso, tutti vedono il come, questo primo argomento, passa il nostro Autore al secondo, fondato sui creduti ritratti esistenti sur una delle imposte dell' Ancona di Gand, le quali sono ora nel museo di Berlino.

Nella Ancona di Gand, egli dice, veggonsi due figure, che in ogni tempo e generalmente, si riconobbero per i ritratti dei due fratelli pittori. Il dottor Waagen osservò che la figura rappresentante Giovanni è contorta come d'uomo che da sè stesso si dipinga avanti ad uno specchio, senza che tale atteggiamento sia richiesto dal rimanente della composizione [a]. Questa figura, ei soggiunge, che, secondo ogni probabilità, non fu dipinta prima del 1429 o 1430, indica un uomo dell' età di 30 in 35 anni al più. Se dunque la credenza che quello sia il ritratto di Giovanni è veritiera, esso decide da solo la questione, fissando la nascita di Giovanni ad un' epoca assai prossima al

(a) Vedi a questo proposito l'appendice a pag. 131.

1400. Quindi da un lato sta l'*asserzione* di un Italiano, che pubblicò le sue Vite nel 1547, dall' altro trovansi il ritratto e la *testimonianza* di Van-Vaernewyck e di De Heere [33], che conobbero i discepoli di Giovanni e gli allievi di questi, i di cui padri vissero ai tempi della morte di Giovanni, e che perciò offrono la maggior garanzia sulla esattezza delle loro asserzioni. Quindi l' autorità degli *storici* è tutta in favor di quelli che assicurano Giovanni esser morto giovane; la quale asserzione acquista un maggior grado di probabilità per l'esistenza di questo ritratto, che sembra da sè solo decidere intieramente la quistione.

Esaminiamo ora anche questo secondo argomento. Benchè non siavi certezza alcuna, venendo ciò unicamente indicato da quel medesimo Van-Mander, cui da Carton vien prestata sì poca fede nel rimanente, pure ammetter vogliamo che quello sia realmente il ritratto di Giovanni; ma chi ci dice che esso non possa essere stato dipinto prima del 1429 o 1430? Tutte e due quelle figure fanno parte di una sola composizione non molto vasta: è indubitabile quindi che ambedue sieno state

dipinte circa il medesimo tempo. E siccome Uberto morì nel 1426, così ne deriva che non più tardi della costui morte esse figure devono essere state dipinte, o per lo meno immediatamente dopo, acciò la fisionomia d' Uberto impressa fosse nella mente di Giovanni quant'è necessario per poterla ritrarre al vero. Nè far deve meraviglia il veder Giovanni travagliare in quell'Ancona anche vivente il fratello. La vastità di quell' opera esigeva indispensabilmente un ajuto, ed è ben naturale che Uberto desse la preferenza al fratello in confronto agli altri allievi. Il che non contrasta menomamente nè con l'uso universale dei pittori, nè coll'ordinazione data dal Vydt al solo Uberto. All' incontro, una tal naturalissima supposizione spiega, in certa guisa, la mancanza d'opere di Giovanni eseguite fra il 1421 ed il 1426 [a]. Come può dunque l' abbate Carton sì francamente asserire che, *secondo ogni probabilità*, quei ritratti non ponno essere stati fatti prima del 1429? D'onde ricava egli que-

(a) Dopo il quadro posseduto dal duca di Devonshire, ultimato nel 1421, non si conoscono più opere di Giovanni fino all' Ancona di Gand.

sta probabilità? Forse dal non constare autenticamente che Giovanni abbia lavorato in quell'Ancona anche vivente il fratello? Consta forse il contrario, od havvi alcun argomento che altramente consigli? No di certo. Che cosa opponesi dunque ad ammetterlo? Nulla: anzi noi siamo intimamente convinti, che anche quella vasta composizione, per concepire e svolger la quale, come osserva il sig. Heris, faceva d'uopo un non comune corredo di filosofiche cognizioni, delle quali era doviziosamente fornito Giovanni [(a)], sia opera d'ambi i fratelli uniti insieme. Nel qual sentimento ci consolida quella straordinaria armonia ed intrinsechezza che regnava fra di loro, da tutti accennata e dal sig. Heris così ben descritta. E così pure, come può egli, l'abbate Carton, che mai non vide quei ritratti (il che rilevasi dalla nota appiè di pagina), asserire, che quel di Giovanni indica una età dai 30 ai 35 anni al più, mentre la signora Schopennhaner, da lui citata, non meno che il dottor Waagen [(b)],

(a) Veggasi Bartolomeo Facio, *De viris illustribus*.

(b) Waagen, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck*. Breslau, 1822.

che li han sotto gli occhi, dicono che ne dinota dai 35 ai 38? Il che risulta anche dalle incisioni, ed è ammesso da Heris e da altri... Ed essendo le cose in questi termini, si potrà dire che l'autorità degli storici è tutta in favor di chi assevera Giovanni esser morto giovine?

Altro argomento ancora egli ricava dalla inscrizione che circonda il ritratto della moglie di Giovanni (34), da quel grand'uomo dipinto, dalla quale appare, che nel 1439 essa aveva 33 anni, osservando egli, che qualora Giovanni fosse nato intorno al 1400, non vi sarebbe stato fra i due conjugi che il ragionevole divario d' una decina d' anni. Ma qui il nostro Autore, non sapremmo il come, sbagliossi nei calcoli, imperciocchè, se quella donna nel 1439 aveva 33 anni, convien dire che nata sia nel 1406, e quindi sei soli, e non dieci anni circa, dopo l' epoca da Carton fissata per la nascita del suo sposo. Quindi, oltre che un tale argomento, basato unicamente sulla erronea diversità di età fra i due conjugi, è totalmente vano e senz' appoggio (essendochè egli pure è costretto confessare, che

anche a quei tempi vedeansi, come oggidì, dei matrimonii disparatissimi per età), quel ritratto e quell'inserizione non fanno che vieppiù allontanare l'idea della pretesa gioventù di Giovanni.

Ma egli tira avanti, e dice: L'opera più antica di Giovanni che si conosca è quella testa che il sig. Kerckhoff asserisce essere stata da Giovanni medesimo donata alla confraternita di San Luca d'Anversa nel 1420. Se dunque egli fosse nato prima del 1400, ben bizzarra cosa sarebbe il non rimanerci di lui opera alcuna anteriormente eseguita. Al che noi rispondiamo, che, se un tale argomento avesse forza, converrebbe concludere che i due fratelli Van-Eyck fosser gemelli, poichè neanche d'Uberto si conosce alcun lavoro anteriore alla Ancona di Gand, cominciata precisamente nel 1420. Quindi, per ispiegare il fatto del non conoscersi opere anteriori, non v'ha d'uopo di ritenere che Gio. sia nato assai prossimamente al 1400, come pretenderebbe il nostro Autore. Nè più ragionevole è il dire, che, ove si rigettasse una tal cronologia, tutta l'istoria di Gio. diventerebbe un guazzabuglio inespli-

cabile; che i fatti si urterebbero e contraddirebbero; che le testimonianze istoriche, ammesse di preferenza da una sana critica, verrebbero respinte, ed obbligati saremmo ad accettar come vere quelle che hanno contro di loro tutte le probabilità risultanti da una discussione disinteressata; e finalmente, che gli storici stranieri, i quali scrissero un secolo e mezzo dopo questa nascita, dovrebbero esser creduti a preferenza di quelli che vissero sul luogo, testimonj della vita e dei talenti dei Van-Eyck, e che attinger poterono da testimonj oculari i fatti che asseriscono. — Di qual razza sieno quegli storici dal nostro autore qui tanto decantati, i quali, se vissero in Fiandra, furono ben altro che testimonii della vita e dei talenti dei Van-Eyck, essendo l'uno coetaneo, l'altro posteriore al Vasari, lo abbiamo già veduto: fra pochi istanti vedremo eziandio come tutt'i fatti conosciuti, che hanno relazione con i fratelli Van-Eyck, anzichè urtarsi fra di loro, si pongano anzi in perfetto accordo ed armonia, anche ammettendo che Giovanni sia nato parecchi anni prima dell'epoca stabilita da Carton. Ma per ora seguiamolo anche un poco ne' suoi ragionamenti.

Giovanni, egli prosiegue, dona nel 1420 alla confraternita d'Anversa la già accennata testa da lui dipinta a olio, la quale vi eccita tale entusiasmo, che, più d'un secolo dopo, la nobiltà d'Anversa offrì alla confraternita stessa una coppa cesellata con la effigie di Giovanni, onde perpetuare la memoria di quel dono. E siccome le pitture a olio erano allora generalmente conosciute in Fiandra, così ne deriva, che quella ammirazione non poteva essere destata che dalla giovinezza dell'autore, il quale offeriva le primizie del suo pennello.

Non entreremo noi qui nella inutile discussione se la asserzione del sig. Kerckhoff meriti assolutamente piena fede, tanto più, che non conosciamo gli scritti di quell'autore; e neppure se essa sia stata sinceramente riferita dal Carton, abbenchè troviamo assai singolare un entusiasmo che dura più d'un secolo; ma ci limiteremo a chiedere all'ab. Carton: Anversa era forse la patria di Giovanni, od almeno il paese di sua dimora? No. Giovanni, secondo l'opinione generale, nacque nella diocesi di Liegi, la sua patria adottiva fu Bruges, e la città ove a quell'epoca andò, unitamente

al fratello, ad abitare, fu Gand. Qual motivo eravi dunque che egli, giovinetto, offerisse le primizie del suo pennello ad una città per lui straniera? — Per eccitare la sorpresa e l'ammirazione havvi forse bisogno d' esser fanciulli? — Sarebbe questo forse il primo caso registrato nella storia, di un artefice, anche adulto, che abbia sorpreso con la eccellenza delle sue opere, o con la novità dei mezzi da esso impiegati? — Come proverà egli, che le pitture all'olio fossero a' que' dì generalmente conosciute in Fiandra, se di tanti pittori, che allora fiorivano, non trovasi se non una sol opera anteriore al 1420, e questa pure di un allievo dei Van-Eyck, vogliam dire Pietro Christophsen? — Non è forse assai più naturale, che quei d'Anversa siano rimasti sorpresi per la novità del sistema e la eccellenza del lavoro, anzichè per la giovinezza del pittore? — Non è forse assai meglio supponibile, che la coppa, donata a quella confraternita tant' anni dopo, destinata fosse a ricordare, non la gioventù del pittore, ma il vantaggio da esso recato all'arte, mercè la grande scoperta, da cui tanto utile e splendore ritrasse la scuola d'Anver-

sa? — E il silenzio di tutti gli scrittori intorno a una sì prodigiosa precocità d'ingegno non sarebb' egli più inesplicabile che il non venire accennate altre sue opere anteriori? — E finalmente, come si spiegherà in qual maniera nel 1420 Giovanni non potesse sorprendere che unicamente per la giovinezza sua, mentre il celebre suo quadro della consecrazione di Tommaso Becket, posseduto dal duca di Devonshire, fu da lui, non cominciato, ma finito nel 1421? — Intorno al qual fatto giova osservare eziandio, che dall'analisi fatta di quell'opera dal valentissimo conoscitore dott. Waagen, contro la quale nulla trovò a ridire lo stesso ab. Carton, rilevasi, che in esso lo stile proprio del pittore vi è chiaramente spiegato. al pari che nell'altro quadro esistente nell'Accademia di Bruges, dipinto nel 1436. Il che significa, che Giovanni, nel 1420, non solamente era pittore e pittor grande, ma erasi già emancipato dalla maniera del maestro, ed aveva innalzato l'arte sua, cose tutte impossibili ad un giovinetto. Il lettor nostro rifletta pacatamente a tutto ciò, poi giudichi qual forza possa avere un sì misero argomento per provare che nel 1410 Giovanni era un ragazzo.

Ed alla domanda, che il nostro Autore qui ripete: se quella non era una delle sue prime opere, come spiegare, che non ne rimanga alcuna anteriore ad essa; come potersi ammettere, che esistessero altri suoi dipinti se memoria alcuna non ne è a noi pervenuta, mentre vedesi che una semplice testa eccitò tanto entusiasmo; ed in qual modo non vi dovrebbero essere opere di Giovanni, mentre ve n'ha di Christophsen; noi pur ripetiamo: che la memoria delle prime opere di Giovanni scomparve nel modo stesso con cui si è perduta quella dei dipinti tutti di Uberto anteriori all'Ancona di Gand, e di quelli dello stesso Pietro Christophsen, il quale di slancio si fa conoscere col superbo quadro posseduto dal sig. Passavant, senza che ci rimanga memoria d' alcun' altra sua opera anteriore, in qualsiasi modo eseguita. Alla nostra volta poi chiederemo noi pure al sig. ab. Carton, se sia un ragionare con piena logica e buona fede l' accusar uno e assolver gli altri tutti del medesimo fatto.

Nè vale il dire che Passavant fissò la nascita di Giovanni nel 1400; che Boisserée sia del medesimo parere; che De Bast abbia

addotto ne' suoi articoli più ragioni che militano in favor di quella data, e cose simili. Noi pure, non solamente contrappor gli potremmo che Sandrart fissa la data stessa nel 1370, Crowe e Cavalcaselle fra il 1381 ed il 1386 [a], Michiels nel 1386, Villot nel 1390 [b], Gio.ª Schópennhauer nel 1391, ec.; ma citar gli potremmo eziandio una infinità di autori, i quali la scoperta della pittura ad olio, che eccita l'attual quistione, attribuiscono a Teofilo, a Tommaso da Modena, a Colantonio, ad Antonello, e ad altri molti. Le citazioni d'altri autori ponno aver qualche forza in aggiunta a dei logici argomenti, ma senza la base di questi a nulla valgono, non vi essendo cosa più facile che il citar opinioni d'autori in favor di qualsiasi bizzarria. Sbagliasi dunque a partito l'ab. Carton dicendo, che tante autorità positive, tante induzioni incontestabili gli permettono di fissare, senza

(*a*) *The Early Flemish painters: Notices of Their Lives and Works, by J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle.* London, 1857.

(*b*) *Notices des tableaux exposés dans les galeries du musée impérial du Louvre, par Frédéric Villot, conservateur des peintures.* Paris, 1855.

tema d'errore, la nascita di Giovanni Van-Eyck fra il 1395 ed il 1400.

Esaminati per tal modo i punti principali spiegati da Carton, ci occuperemo di bel nuovo del suo alleato sig. Heris, poichè, nel discutere le ragioni di questo, agevol cosa sarà il ribattere anche alcuni punti secondarj del suddetto scrittore.

Heris, prendendo come dato infallibile l'anno 1396 additato da Waagen per la nascita di Giovanni, ed il 1410 per la scoperta di cui trattasi, ne deduce che, all'epoca di questa, Giovanni non aveva che quattordici anni, ed essere perciò impossibile che in sì fresca età abbia potuto fare il gran ritrovato. E in base a tal calcolo ritiene pur anco, che lo stesso non possa essere entrato al servizio del principe Giovanni di Baviera, vescovo di Liegi e zio di Filippo il Buono, se non nel 1418, quando, cioè, quel fiero e superbo prelato, denominato *il senza pietà*, si svestì della dignità episcopale per isposare Elisabetta Gorlitz ereditiera del ducato di Lussemburgo, e per appropriarsi parte dei dominj di sua nipote Giacomina D'Hainaut. Noi per altro non possiamo dividere con esso lui tali opinioni.

Primieramente, come ritenere certa la data della nascita di Giovanni nel 1396, se, come vedemmo, pressochè tutti gli scrittori, sì antichi che moderni, sono discordi fra di loro, al punto tale, che lo stesso Waagen, in due diverse opere, emette due differenti opinioni [a]? La quale varietà e disparità di pareri è la prova più sicura della deficienza di dati certi, nella mancanza dei quali il solo criterio ci può guidare, se non a raggiungere esattamente il vero, almeno ad avvicinarvici. Persistendo quindi nel già adottato sistema, prenderemo in esame i fatti, e procureremo di ricavare da questi quei lumi che la storia scritta non ci somministra.

Se star volessimo agli antichi scrittori, un dato importantissimo noi l'avremmo in un quadro della R. Galleria di Dresda, rappresentante Maria Vergine seduta col divino Infante sulle ginocchia, cui s. Anna presenta una pera, mentre i santi Giuseppe e Gioachimo stanno in fondo della camera, quadro

(a) Nell'opera intitolata: *Ueber Hubert und Johann Van-Eyck*, lo fa nascere nel 1391, e nell'altro suo lavoro sui duchi di Borgogna, assegna per la sua nascita l'anno 1396.

dal Guarienti, dal Lanzi e da altri immensamente encomiato, dicendo che porta il nome di Gio. Van-Eyck e la data del 1416. Ma, come che sia, tal quadro in oggi più non viene da alcuno scrittore accennato, e nel nuovo catalogo di quella celebre pinacoteca, della quale il Guarienti fu direttore, redatto dal signor Giulio Hübner, ed impresso nel 1856, viene indicato sotto la semplice rubrica di *Scuola dei Van-Eyck*, rimettendo però il lettore all'Abbecedario del Guarienti. Abbandonando quindi un sostegno non abbastanza sicuro, ci appoggeremo al già citato quadro di proprietà del duca di Devonshire, stato finito nel 1421.

Questo quadro, che fu dal dottor Waagen scelto come tipo del fare di Giovanni nel suo parallelo dello stile particolare dei due fratelli Van-Eyck, viene preferito anche dal sig. Heris per lo scopo medesimo; ed ambedue quegli intelligenti, ma l'Heris con termini anche più positivi, ci mostrano, come in esso Giovanni si sia chiaramente staccato dal sistema del fratello sotto più rapporti, ma specialmente nel rimoder-

nare lo stile, bandendo intieramente ogni traccia di quell' idealità e di quella simmetria, cui costantemente si attenne Uberto, ed introducendo in quella vece la più pronunciata realità. Persino, essi dicono, le figure di lor natura ideali, pajon ritratti. Il che ritenuto, per necessaria conseguenza ne emerge, che Giovanni nel 1420, e forse anche prima, quando cioè concepì quella composizione, che ambedue gli accennati scrittori reputano anteriore all'altra dell'Ancona di Gand, non solamente era pittor valentissimo, ma perfezionatore dell' arte sua. Come dunque il sig. Heris, che niega a Giovanni la possibilità di poter fare a quattordici anni la scoperta d'una cosa semplissima, come potrà egli ammettere, che il medesimo salito già fosse a sì alto grado nella pittura a soli 22 anni od al più 24? Che se ciò involge una contraddizione rispetto ad Heris, tanto più inconcepibile diventa, stando ai dettami di Carton, che nato lo vuole quattro anni dopo.

Ma abbandoniamo ora per poco il quadro del duca di Devonshire e rivolgiamoci ai già citati ritratti, che si additano sur una delle

imposte della Ancona di Gand. Già dimostrato abbiamo, che essi non ponno essere stati dipinti dopo il 1426; e in tale opinione più validamente ci riconferma il vedere che nè Carton, nè Eastlake, nè Heris, nè alcun altro di quanti, sulla fede di Carton, asseriscono esser postumo quel di Uberto, e per conseguenza posteriore alla costui morte anche quel di Giovanni, seppe addurre il minimo argomento a sostegno di tale asserzione. Il perchè non crediamo di andare errati ravvisando in quella gratuita asserzione altra delle tante astuzie impiegate dal sagacissimo Carton per allucinare il lettore, onde sostenere il proprio assunto. Ritenendo poi che non possano essere stati eseguiti nemmen prima del 1422 all' incirca, attesochè quell'Ancona si cominciò nel 1420, e prendendo quindi una media fra le due date, poco ci scosteremo dal vero reputandoli dipinti verso il 1424.

Veduto abbiamo eziandio, che la sig.ª Schopenhauer, citata dallo stesso Carton, non meno che il dottor Waagen, convenendo con la descrizione che ce ne dà Van-Mander, ritengono che il ritratto di Giovanni dimostri

un uomo fra i trentacinque ed i trent'ott'anni, mentre Uberto vi ha l' aria d' uomo già vecchio: aggiungiamo adesso, che Heris conviene in questo parere. A veder dunque non ci resta fuorchè qual risultato ne emerga appoggiando i nostri calcoli su tai dati, che lo stesso Heris ci somministra.

La nascita di Uberto vuolsi accaduta nel 1366: dunque, supponendo che il suo ritratto sia stato dipinto intorno al 1424, esso aver doveva allora cinquantotto anni all' incirca, età che bene si accorda con quella espressa dal ritratto stesso; Giovanni, all' opposto, se in quell' anno ne contava dai trentacinque ai trent' otto, deve aver visto la luce fra il 1386 ed il 1389. Quindi, ritenendo che la scoperta del vero modo di pingere a olio abbia avuto luogo nel 1410, a quest' epoca Uberto avrebbe contato l' età d' anni 48 e Giovanni quella dai 21 ai 24. Per la qual cosa anche attenendosi alla peggior ipotesi, vale a dire che il ritratto di Giovanni sia stato dipinto soltanto nel 1426 e che allora non avesse che trentacinque anni, ne deriverebbe ancora, che, nel 1410, ne aveva dician-

nove, e non già soli quattordici, come pretende Heris, e meno poi dieci soltanto, come, con un singolar modo di ragionare, ci vorrebbe far credere l' ab. Carton.

Qui poi è da avvertire, che non è soltanto la data della nascita di Giovanni che sia incerta, ma ben anco quella della invenzione di che trattasi. Viene essa bensì accennata da Van-Mander, ma senz'alcun solido fondamento. Se dunque non si vuol prestar fede al Vasari, come sì piena e cieca prestar si dovrà a quello scrittore che venne dappoi? Noi quindi crediamo esser lecito il ritenere, che la data indicata da Van-Mander non sia che approssimativa, anche perchè sommamente difficile ci sembra il poter stabilire con precisione il momento di un fatto, che per alcun tempo rimase occulto; nè alcun argomento a noi si presenta, il quale valga ad escludere la possibilità che quella scoperta abbia avuto luogo anche alcuni anni dopo, a cagion d'esempio intorno al 1412, nel qual caso la età di Giovanni; al momento di essa, anderebbe ancor più aumentando. Vero è che abbiamo un quadro di Pietro Christophsen dipinto a

olio nel 1417; ma siccome quel pittore mostrasi in esso già maestro nell' arte (ciò che indica essere egli entrato nella scuola dei Van-Eyck assai prima della grande scoperta, e non solamente dopo, come l'ab. Carton vorrebbe si ritenesse), così non è a meravigliarsi, che, ad un artefice già valente a tempera, breve tempo bastato sia per abilitarlo a produrre opere stupende anche nel più facile sistema dell' olio.

E questi calcoli sì chiari e semplici, i quali tanto bene si combinano con tutt'i dati che si hanno, non escluso quello della leggenda posta sul ritratto della moglie di Giovanni, nel mentre smascherano la indiscretezza delle pretensioni dell'ab. Carton, il quale, in mancanza di buoni argomenti, tenta supplire con la franchezza, procurando di sgomentare il lettore col dichiarare, che, ove si rifiutasse la cronologia da lui proposta, tutto anderebbe a soqquadro, mostrano eziandio la eccessiva deferenza del sig. Heris, dalla di cui vasta dottrina aveasi diritto d'attendere maggiore indipendenza di idee. E in verità, era forse degno de' suoi lumi il perdersi ad ana-

lizzare parola per parola quattro meschini versi latini, scritti, chi sa quando e da chi, sul telajo che circonda una delle ripetute imposte [35], e ciò palesamente solo perchè fece altrettanto l' ab. Carton, senza por mente che lo scopo di quello era di prevalersi d' ogni occasione, anche la più disadatta, per appigliarvisi con qualche sofisma, all'intento di facilitare la sua creazione d'un novello pittore in Lamberto Van-Eyck?

Ma se insussistente è l'asserzione, che Giovanni non possa essere stato l' autore della contrastatagli scoperta, tanto maggiormente lo è quella di non aver esso potuto entrare al servizio del Principe Vescovo di Liegi prima del 1418 [36]. Lo stesso Heris ci ha fatto un magnifico quadro del lusso, che, nel medio evo, regnava in quella floridissima città, e ci mostrò come questo fomentato fosse e mantenuto principalmente dalla ricchezza dei molti monasteri e chiese, e dallo sfarzo di quel Capitolo, che, a quei tempi, era tenuto il primo del mondo [37]. Ed indagando il come ed il dove Uberto Van-Eyck abbia potuto ricevere gli impulsi per divenire un sì gran

maestro, ci fa credere che cresciuto ei sia in Liegi, ed ivi alimentato abbia la mente sua delle idee che quel lusso suscitava, lusso, cui non potevan esser stranieri i migliori artefici d'ogni maniera. Il che ritenuto, non è egli assai più naturale, che un sì valente artista com'era Giovanni, cui, eccettuato il solo Uberto, non era pari nelle Fiandre, chiamato ed accarezzato fosse da quell'ambizioso prelato, mentre, sedendo sul trono episcopale, d'uopo avea di tali ajuti per circondarsi di gloria, anzichè allorquando, gettato il baston pastorale e brandita la spada, alle arti della pace dovea naturalmente preferir quelle della guerra? Noi troviamo ragionevole che un uomo di quella tempera abbia conservato al suo stipendio quel gran maestro quando ancora la manìa delle guerresche imprese lo invadeva, ma non crederemo giammai, che a quell'epoca soltanto abbia chiamato presso di sè un semplice pittore. Come vedemmo, nel 1420 era già principe nell'arte sua: esser doveva dunque distintissimo anche parecchi anni prima, quando cioè verosimilmente abitava in Liegi. E lo

stesso Heris ce ne somministra una prova, mostrando, come le lettere patenti di Filippo il Buono, che alla morte del principe Giovanni, avvenuta il 6 gennajo 1425, lo riconfermò ai proprj servigi in qualità di *Pittore* e *Valletto da camera*, provano ad un tempo, e la grande rinomanza alla quale quell'artefice era pervenuto, e l'alto grado di stima che godeva a quell'epoca, cose tutte che non si aquistano in un istante.

Ma un altro attacco, e forse più micidiale, viene dal sig. Heris diretto alla fama del grand'uomo. Dietro l'osservazione di Carton, che da più secoli Giovanni assorbe tutta intiera la individualità dei tre fratelli, al punto, che vengono talora a lui attribuite delle opere eseguite molto tempo dopo la morte sua, da parecchi allievi venuti quand'egli più non esisteva, si fa a dire, che ingiustamente eziandio gli si dà merito, non solo di quegli allievi che Uberto istrusse prima che Giovanni compiuto avesse il suo tirocinio, ma ben anco delle vaste composizioni da Uberto ideate, e da Giovanni semplicemente eseguite; ed assicura, che tutte le immaginose composizioni

dell' Ancona di Gand, benchè da Giovanni dipinte per la massima parte dopo la morte del fratello, pure a questi esclusivamente appartengono, non avendo Giovanni che scrupolosamente eseguito i disegni lasciati da Uberto. Dal che ne verrebbe che il povero Giovanni altro non sarebbe che un freddo esecutore de' pensieri altrui [38].

Che realmente Giovanni abbia assorbito nella propria orbita pressochè tutta l' individualità dei tre fratelli, è un fatto; poichè, nel mentre notissimo egli è a tutti, assai poco lo è Uberto, e quasi totalmente sconosciuta Catterina loro sorella. Ma da che proviene ciò? Dall'essersi egli elevato al di sopra di essi, e dall'averli avvolti nel fascio della propria luce, della qual cosa altri esempi, e non pochi, si hanno. Quindi per constatare la proposizione del sig. Heris sarebbe indispensabile, per lo meno, dimostrare coi fatti, che Uberto dipinse meglio di Giovanni prima di poter essere da questi coadjuvato [a], e che, all'incontro, Gio-

(a) E chi ci assicura, che, in parte almeno, non sia avvenuto anche ad Uberto Van Eyck ciò, che accadde a Giovanni Bellino, il quale migliorò immensamente dietro l'esempio de' suoi proprj allievi Giorgione e Tiziano?

vanni, perduto l' appoggio di Uberto, abbia scapitato, come avvenne, a cagion d'esempio, al Ricciarelli morto che fu il Bonarota. Ma così non risulta dalle opere, poichè sì prima che dopo l'Ancona di Gand, Giovanni si presenta sempre egualmente grande, come risulta dalla analisi che Waagen ed Heris fecero dei due già ricordati quadri. E la diversità di stile che passa fra i pezzi, che da quei due intelligenti vengono additati come presumibilmente attribuibili ad Uberto, nella ricordata Ancona, e quelli che assegnansi a Giovanni, mostra, a nostro avviso, che Giovanni, per lo meno, non eseguì i disegni di Uberto, sembrando a noi impossibile eseguire un disegno altrui e cambiarne l' andamento delle pieghe, attenersi ai cartoni già preparati ed introdurvi un diverso modo di vedere. Intorno a che giova por mente eziandio, che il medesimo Heris rimarca aver Giovanni, ne' pezzi ch' ei dipinse dopo il suo ritorno dal Portogallo, introdotto gli alberi e l' intonazione calda e vivace di quel dolcissimo clima, e che lo stesso, dopo il 1426, scosse quella specie di tutela che legato il teneva al fratello

istitutore, bandendo la rigida simmetria degli antichi, e sostituendo al severo idealismo il più deciso individualismo che fosse fino allor conosciuto. Le quali cose stanno in aperta contraddizione con la servilità, di cui poche linee prima era accusato. Al che aggiunger pur vuolsi l'osservazione, che il rimodernamento dello stile fu dallo stesso Heris, non meno che da Waagen, ravvisato anche nel quadro del duca di Devonshire, la di cui composizione, a detta d'Heris medesimo, è anteriore a quella della Ancona di Gand. Il che dimostra esser falso, che, solamente dopo la morte del fratello, egli abbia progredito nell'arte. Nè ciò basta. Per dimostrare la passione che il gran maestro avea pel paesaggio, che Heris dice da lui creato, e per l'abbellimento di esso, egli accenna la introduzione dei diamanti ed altre pietre preziose, delle quali è disseminato il suolo nel quadro del Mistico Agnello, che fa parte dell'Ancona di Gand, di maniera che, se vero fosse che quel pezzo sia stato eseguito a seconda dei dettami d'Uberto, ne deriverebbe, che questo, anzichè imporre al minor fratello, seguito avrebbe

il gusto ed i consigli di lui. Noi quindi, ponendo mente agli elogi che Facio ci tramanda della coltura di Giovanni, non meno che alla mirabile affezione ed armonia che regnava fra i due fratelli, non esitiamo un istante a ripetere, ritener noi che quella vasta composizione sia stata concertata dai due fratelli insieme uniti, abbenchè sembri positivamente che la commissione sia stata data dal Vydt al solo Uberto.

Lodevolissimo è il pensiero del sig. Heris di sollevare Uberto da quella specie d'oblio, nel quale, senza colpa propria, è ingiustamente caduto: ma per ottenerlo, non v'ha bisogno di degradar Giovanni, seguendo in ciò troppo ciecamente le pedate di Carton, i di cui passi son diretti a ben altra meta; ed assai meglio che tentando spogliarlo di quei meriti che gli son dovuti e che quattro intieri secoli concordemente a lui tributarono, egli conseguirebbe lo scopo, mostrando con maggiore evidenza, e brio di colori, come bastante sarebbe a chiarire Uberto per un vero genio anche solo l'esser comparso come un'oasi nel deserto, senza che ancora si conosca,

come, dove, da chi sia stato istruito nell'arte. Ingegnose sono a questo rapporto le supposizioni del sig. Michiels, che lo fa studiare le opere di Stefano e di Guglielmo in Colonia, ma non abbastanza persuadenti; come non lo è l' opinione d' Heris, che gli fa apprendere la pittura dagli orefici e dai cesellatori, che ritiene siansi costantemente succeduti in Liegi dopo Lamberto Patrasso [39], od al più da qualche miniator di libri, appoggiato principalmente alla rassomiglianza che vedesi fra l'Adamo dell'Ancona di Gand ed una figura, sovrastante ad un antico reliquiario, che conservasi nella cattedrale di Liegi.

Ora poi, che difeso abbiamo il grande pittor Fiammingo dagli attacchi, che, a nostro avviso, ingiustamente gli vennero mossi, altro non ci rimane, che dedicare alcune parole anche al nostro Antonello, procurando di dimostrare, che ciò ancora, che a lui viene attribuito, non si oppone alla sana critica, abbenchè apparentemente combattuto dalla falsità di alcune date, e da altre inesattezze incorse nel racconto della sua vita.

Essendo l' istoria di quel grand' uomo tut-

t'ora avvolta nelle più fitte tenebre, ad onta delle indagini che molti dotti ne fecero, e specialmente il cav. Puccini, chiunque di lui discorrer voglia, rimonta a ciò che ne disse il Vasari. E riscontrandosi nel di lui racconto non poche inesattezze e contraddizioni, specialmente rapporto alle date, alcuni, fra i quali il Tambroni, riposero, per usare le parole del P. Marchese, il racconto del Vasari fra i sogni di una debole fantasia; ed altri se ne dipartirono, omettendo o stravolgendo la parte più importante di esso. Noi, per altro, non impossibile teniamo il trovare una via che ci guidi in porto, anche in mezzo al pelago delle inesattezze, nelle quali incorse il Biografo Aretino.

Racconta esso, che Antonello da Messina « persona di buono e desto ingegno e accorto » molto, » il quale aveva atteso molti anni al disegno in Roma, poscia lavorato molti in Palermo, e in ultimo a Messina, ove, con l'opere, confermò la buona opinione che s'aveva di lui, avendo veduto una tavola di Giovanni Van-Eyck dipinta a olio, che alcuni negozianti fiorentini avevano mandata di Fian-

dra al Re Alfonso di Napoli, talmente se ne invaghì, che andossene in Fiandra. « E in
» Bruggia pervenuto, prese dimestichezza
» grandissima col detto Giovanni, facendogli
» presente di molti disegni alla maniera ita-
» liana, e d'altre cose. Talmente che, per que-
» sto, per l'osservanza d'Antonello, e per tro-
» varsi esso Giovanni già vecchio, si accon-
» tentò, che Antonello vedesse l'ordine del suo
» colorire a olio; onde non si partì da quel
» luogo, che benissimo appreso quel modo di
» colorire, che tanto desiderava. Nè dopo
» molto, essendo Giovanni morto, Antonello
» se ne tornò di Fiandra per riveder la sua
» patria, e per far l'Italia partecipe di così
» utile, bello e comodo segreto. E stato pochi
» mesi in Messina, se ne andò a Venezia, »
ove si trattenne fin che vi morì in età d'anni 49. Dal qual racconto tali scogli emergono, che, a primo aspetto, impossibili sembrano da superarsi.

Secondo esso, Antonello, prima d'andare in Fiandra, atteso aveva molt' anni in Roma al disegno, aveva lavorato molto in Palermo, ed in Messina: dunque per necessità non po-

teva aver meno di trent'anni. Ora, stando alla data, che il Gallo assegna alla nascita d'Antonello negli Annali Messinesi, cui si attiene il Tambroni, cioè il 1447, ed osservando che Alfonso non salì sul trono di Napoli che nel 1442 e morì nel 1458, ne deriva, che Antonello non avrebbe avuto alla morte di quel Principe che soli undici anni, di maniera che, non solamente non avrebb'egli potuto andare in Fiandra, ma nemmeno essere allievo di Colantonio, morto nel 1444.

Ma questo primo scoglio sarebbe ora stato appianato alquanto dall'Autore delle Memorie dei pittori messinesi stampate in Messina nel 1821, che suppone Antonello nato nel 1421, e meglio ancora dal cav. Puccini, il quale combinando i detti del Filarete (46) e del Sandrart, lo crede nato nel 1414. Ciò invece, che assolutamente impossibile riesce di combinare, è l'andata di Antonello in Fiandra dopo l'ascesa al trono del re Alfonso con la data della morte di Gio. Van-Eyck. Sino al 1846 si credette che questo maestro fosse mancato nel 1446, appoggiati ad una cronaca manoscritta dei Frati-grigi di Ypres, posse-

duta dal sig. Lambin di quella città; ma ora, mercè le scoperte del sig. De Stoop, sappiamo di certo che morì nel 1441, vale a dire un anno prima che Alfonso salisse sul trono di Napoli [41].

Il Puccini, che scrisse mentre ignorati erano il manoscritto d'Ypres e le annotazioni di Bruges, suppose che Giovanni vivesse fin presso al 1450, e quindi ritenne che Antonello andasse in Fiandra nel 1447. Viceversa, il sig. De Bast, che dettò i suoi articoli prima soltanto delle scoperte del De Stoop, spaventato forse da un ostacolo tuttavia sì forte, negò che Antonello abbia veduto il quadro del Van-Eyck prima di partire per le Fiandre, ove lo fa giungere tra il 1435 ed il 1442. Ed il P. Marchese, nel citato suo commentario scritto nel 1847, ritenendo fermo che Antonello abbia veduto quella tavola presso il Re Alfonso, per combinar l'istoria in qualche guisa, mostrasi inclinato a credere, che, non da Giovanni Van-Eyck, ma dal suo allievo Ruggiero da Bruges abbia il Messinese ottenuto la comunicazione del gran segreto. E ciò mentre l'ab. Carton, che circa la medesima epoca scriveva

il suo opuscolo dei tre fratelli Van-Eyck, essendosi con esso proposto di creare un nuovo pittore nella persona di Lamberto Van-Eyck, fratel d'Uberto e di Giovanni, tenta, con una serie di sofismi, di persuadere essere nel manoscritto di Ypres incorso un equivoco, perchè il pittore, che in esso dicesi esser mancato nel 1445, dovevasi chiamare Lamberto e non Giovanni. Dietro a che egli crede di appianare ogni difficoltà coll'assegnar questo Lamberto per maestro ad Antonello. E per mostrare la erroneità del De Bast, attiensi, per la nascita di Antonello, alla data del 1421 indicata nelle già citate Memorie dei Pittori Messinesi impresse nel 1821, per cui nel 1442, Antonello non avrebbe avuto più che anni ventuno. Anzi per rinforzare l'asserzione sua, dice che l'autore di quelle Memorie ricavò quella data da un *documento legale*, mentre non fece che emettere una vaga opinione non appoggiata a documento od argomento alcuno, e mentre il Carton stesso confessa di non aver mai veduto quell' opera. E noi non conveniamo con alcuno dei sopracitati scrittori.

L' asserzione del Vasari, che Antonello siasi invaghito di andare in Fiandra dietro la vista d' una tavola del Van-Eyck, a noi sembra sì importante e naturale, che persuader non ci possiamo ad escluderla, come assolutamente escluder non possiamo tutta quella parte dell'istoria che indissolubilmente si collega col fatto d' essere stato Giovanni che istruì Antonello. Noi conveniamo benissimo col dotto P. Marchese, che il Vasari venga meno a sè stesso ogni qual volta si allarghi nel campo della storia e della critica: che infiniti sieno gli errori di storia ne' suoi racconti: che la più parte delle sue vite sia errata nei nomi e negli anni; e che per ciò richieda da noi il pietoso ufficio di purgarlo di tali pecche col mezzo di una savia critica; ma tuttavia non crediamo che ci sia lecito sovvertire per intiero la base fondamentale di uno fra i più rimarcabili suoi racconti, ciò che si farebbe con l'ammettere, che Antonello o non abbia veduto la tavola del Van-Eyck prima d' intraprendere il suo viaggio, o non sia stato personalmente istruito da Giovanni. Prescindendo dalle tante ragioni di

minor rilevanza, che addur potremmo a nostro favore, ci limitiamo a ricordare i bei riflessi del sig. Eastlake, già riportati, vale a dire, che l'essere la leggenda del Vasari stata ristampata dopo un lasso di diciotto anni, usando pressochè le identiche parole di prima, ci è argomento di credere che poche o nessuna menda vi abbiano trovato quei Fiamminghi, che letto e riletto avevano la prima edizione; e che il Vasari in Venezia potè rinvenire alcuni, che dalla bocca stessa di Antonello avevano udito del suo viaggio e de' suoi studj in Fiandra.

Il più volte ricordato manoscritto d'Ypres, che una vera cronaca può dirsi, ci fa sapere, che nel 1445 morì Giovanni Van-Eyck, pittor rinomato, nell'età di quarantanove anni, mentre stava dipingendo un'ancona per la Chiesa di s. Martino, la quale era assai vicina al convento dei Frati grigi, cui quel manoscritto apparteneva [a]. Checchè ne dica in contrario l'ab. Carton, guidato sempre dalle sue pre-

(a) Vedi Michiels *Histoire de la peinture flammande et hollandaise*. Tom. II, pag. 84.

concette idee, la notizia dataci da quel manoscritto è positiva, nè v' ha ragione alcuna per poter ritenere che vi sia incorso un equivoco di nome, essendo anche in esso replicatamente chiamato Giovanni. D'altronde nulla d'assurdo noi troviamo nell'ammettere che al tempo stesso vivessero due individui portanti il medesimo nome e cognome, appartenenti forse alla stessa famiglia, specialmente dopo che lo stesso Carton, per dimostrare che il distintivo di Van-Eyck è un vero prenome, ci somministrò una lunga lista d' individui portanti il prenome di Van-Eyck, i quali trovansi accennati in diversi antichi documenti. Per la qual cosa, se dipartir ci volessimo, in parte, dalla essenza del racconto del Vasari, lasciando da parte le bizzarre idee dell'abbate Carton, ritener potressimo, che l' istruttor d'Antonello, anzichè Lamberto, sia stato questo secondo Giovanni Van-Eyck, il quale pure dipingeva a olio e coll' identico metodo dell'altro, a segno tale, che, prima delle scoperte del De Stoop, tutti gl' intelligenti ritennero, che il quadro di s. Martino d' Ypres fosse di mano dell' autore della Ancona di Gand, e

che questo fosse il Giovanni morto nel 1445. Ma noi crediamo di poter sciogliere questa specie di nodo gordiano in una maniera assai migliore e senza punto alterare lo spirito di quel racconto.

Abbiamo udito dalla bocca di uno dei più autorevoli scrittori che a' nostri dì vanti l'Italia, il P. Vincenzo Marchese, come il Biografo Aretino pecchi sovente nella storia e spesso confonda un nome con l'altro: qual difficoltà havvi dunque a ritenere, che, anche nella celebre sua leggenda, abbia commesso uno di questi errori, dicendo, che Antonello vide la tavola del Van-Eyck presso il Re Alfonso, in luogo di dire che la vide presso il suo antecessore Renato? Renato « Etiam de » mano soa pinse bene » (42), dice il Summonzio che erroneamente lo chiama Raniero, « et a » questo studio fu sommamente dedito, però » secondo la disciplina di Fiandra; » ed egli fu, secondo lo scrittor medesimo, che trattenne Colantonio dall'andare in Fiandra ad apprendervi l'arte del pitturare a olio, « col » mostrargli ipso la pratica et la tempera, di » tal colorito. » Non è egli dunque più naturale,

che a lui, anzi che ad Alfonso, sia stata spedita quella tavola? E dal momento, che Renato concedeva la sua dimestichezza a Colantonio, non è egli forse più verosimile, che Antonello, scolare di Colantonio, sia stato introdotto presso quel re, ed abbia presso di lui veduto la tavola, che lo decise a viaggiare? (15) Nè può far obice alcuno il venire da Facio accennata una tavola di Van-Eyck presso d' Alfonso, tutti sapendo, che Renato salvò la vita aprendosi la via alla fuga con la propria spada, per cui abbandonar dovette al vincitore tutto ciò che in Napoli possedeva. Ammettendo una tal naturalissima ipotesi, in forza della quale non si fa che sostituire il nome di Renato a quel d' Alfonso, non fa più mestieri alterar l'istoria, poichè, ove si abbracci la ragionevole opinion del Puccini, che Antonello nato sia nel 1414, avendo Renato d'Angiò occupato il trono di Napoli dal 1435 al 1442, il Messinese avrebbe potuto andare in Fiandra verso il 1438, mentre Giovanni Van-Eyck, il rinomato, era ancor vivente ed in istato di poterlo istruire; ed avendo l'età di 24 anni all'incirca, regge benissimo,

che prima abbia studiato, se non molti, come dice il Vasari, almeno alcuni anni a Roma, poi esercitato l'arte sua in Palermo ed in Messina. Intorno a che facciamo presente, che Antonello, « persona di buono e desto » ingegno, » era figlio di Salvadore degli Antonii, ragionevole pittore, che fu suo primo istitutore, circostanza che potrebbe aver contribuito moltissimo a farlo precocemente sviluppare.

Ma un altro incaglio ci oppone lo stesso Vasari col dire, che Antonello mancò in età d'anni quarantanove, e che la di lui morte increbbe particolarmente ad Andrea Riccio scultore, poichè lo Scardenio [(a)] riporta una inscrizione, dalla quale risulta che quell'artefice naque nel 1470, di maniera che non avrebbe potuto essere famigliare d'Antonello, attesa la giovinezza sua [(b)]. Il Puccini, per altro, osservando che il Vasari attribuisce a Riccio Andrea la statua di Eva tuttora esi-

(a) *De antiqu. Patavii.*

(b) Il vero suo nome era Andrea Briosco, e fu chiamato Riccio a cagione della ricciuta sua capigliatura.

stente nel cortile del palazzo ducale a Venezia, mentre porta il nome di Riccio Antonio, ritiene che equivocato abbia fra i due, chiamando Andrea colui che aveva nome Antonio, il quale è all'altro anteriore di parecchi anni. E rispetto alla età di soli quarantanove anni, crede esso che sia incorso un errore di stampa, e che debbasi leggere anni settantanove. Ma l'Eastlake fa osservare, che, nella prima edizione del Vasari, quella età è scritta con caratteri romani, per cui non può aver avuto luogo il supposto scambio di un 7 con un 4. L'osservazione è giustissima: tuttavia, chi volesse sostener l'opinione del Puccini (ciò che noi non ci periteremmo di fare), potrebbe contrapporre all'Eastlake, aver potuto equivocare lo stampatore nel leggere il manoscritto del Vasari, il quale naturalmente si sarà servito delle cifre arabiche; e che l'errore può esser stato inavvertito a cagione della diversità dei caratteri. Comunque però sieno le cose, egli è certo, che quel numero è sbagliato, impossibile essendo che quel pittore abbia in sì breve tempo potuto fare anche ciò solo che ne dice il Vasari. Quindi,

dovendo impreteribilmente correggerlo, anzichè protrarre oltre il bisogno la morte sua, assai più ragionevole ci sembra anticiparne la nascita, ritenendola, col Puccini medesimo, avvenuta nel 1414.

Ora da esaminar ci rimane l' epoca nella quale verosimilmente possa quel grand'uomo aver compiuta la umana sua carriera.

Il Puccini stabilisce la morte d' Antonello nel 1493: ma ciò chiaramente proviene dal voler ritenere l' accennato scambio delle lettere nella indicazione dell'età d'Antonello, settantanove anni appunto correndo dal 1414 al 1493: ma noi crediamo che anche a quest'anno sia il nostro pittore sopravvissuto.

Il senatore Agostino Onigo, accanto al cui sepolcro Antonello dipinse a buon fresco due guerrieri armati, nella chiesa di s. Nicolò a Treviso, morì nel 1490 [a]: ma la ricchezza e squisitezza di lavoro di quel grandioso monumento ci fan certi, che buona pezza trascorse fra la morte del senatore e la esecu-

(a) Così risulta dalla iscrizione incisa sul monumento di Treviso, dalla quale appare esser morto il 14 agosto 1490.

zione di quel fresco, il quale, essendo aderente al mausoleo, non potevasi eseguire prima che questo fosse perfettamente compiuto ed allogato; il che ci porta, per lo meno, al 1494 [44]. Nè ciò basta. L'anonimo autore delle già ricordate Memorie dei Pittori Messinesi [a] cita, qualificandola una delle più squisite opere di Antonello, una tavola di circa palmi quattro per tre, esistente nella chiesa dei Riformati fuori Catania, in cui si vede, col più grande amore e diligenza dipinta, una Madonna col Bambino fra le braccia, ove appiè del quadro si legge: « ANTONELLUS MESSENIUS 1497; » ed il Notiziario del Regno di Sicilia del 1791 porta, che Antonello visse fino al 1501. Omettendo quindi quest'ultima data, perchè non comprovata, ed attenendosi invece a quella segnata sul quadro di Catania, ne deriva che non prima del 1497 lasciò Antonello questa terra, nella età, non di quarantanove anni, ma di non meno che ottantatrè.

(a) *Memorie de' pittori messinesi, e degli esteri, che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX; ornata di ritratti.* Messina, 1821.

Finalmente, l'ultimo punto di qualche rilevanza, che difficile riesca, non di combinare, sibbene di spiegare, è il fatto di non trovarsi in Italia (per quanto si sappia) opera alcuna di Antonello con segnatura anteriore al 1470 (data che dicesi esistesse sul quadro di Casa Alliata di Palermo), ed in Venezia al 1474. Ma, dal momento, che nel museo di Berlino troviamo un suo ritratto virile, con la data del 1445, ed in quel d'Anversa una tavola rappresentante il Calvario, segnata: « ANTONEL- » LUS MESSANEUS ME O.° (oleo) PINXIT 1445 », e che d'allora in poi non trovansi più date sulle sue opere sino al 1470; noi siam costretti ritenere, che marcato egli abbia le prime sue opere eseguite in Fiandra col novello sistema, forse per dimostrare ch'esso più non era una privativa dei Belgi, nel qual pensiero induce l'avvertenza posta sulla tavola d'Anversa, *me oleo pinxit*; ma che, venuto in Italia, inutile abbia riputato una tale misura, bastando lo stile suo ed il suo metodo per chiarirne l'autore; nè abbia ripreso l'uso di segnare le opere sue, se non dopo aver veduto che in Venezia stessa, ove egli di-

morava, il Vivarini [a] ed altri producevano opere ad olio, le quali per avventura confonder si potevano con le sue. Infatti, nel mentre si hanno ancora molte sue opere con date diverse dal 1474 al 1497, altre pure se ne hanno, le quali, benchè mancanti di segnatura, è pur forza attribuirle al suo pennello, e che assai ragionevolmente assegnar si ponno a quello spazio di tempo, che trascorse fra il 1445 ed il 1474, senza contar quelle molte che andarono smarrite, le quali, se esistessero, un tale spazio accorcierebbero forse d' assai.

Rimossi per tal guisa quegli ostacoli, che più di tutti insuperabili sembravano, non difficile cosa riuscirà, a chi intenda d'occuparsene, il combinare anche i punti secondarj della istoria di quel celebre maestro, poichè in uno spazio di ottantatrè anni tutto vi può capire, ciò ch'era impossibile in soli quarantanove. Ma siccome questo si scosterebbe dallo scopo che ci siamo proposti, così abbandoniamo l' ancor vasto campo ad altra penna

(a) Si rammenta la tavola del Vivarini, esistente nella chiesa de' SS. Gio. e Paolo in Venezia.

della nostra migliore, riportandoci, per ora, a quanto ne scrisse il Lanzi intorno al modo col quale la scoperta del Van-Eyck, fra di noi recata da Antonello, si propagò per tutta Italia.



APPENDICE

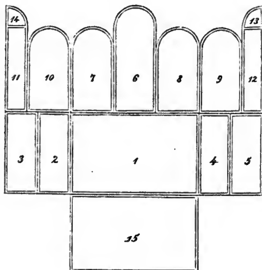
L'aver noi sì ripetute volte nominata la celebre Ancona di Gand, accennandone ora un pezzo, ora un altro, fra i quali, isolatamente presi, non corre alcun collegamento di soggetti, deve, a parer nostro, aver fatto nascere in parecchi dei nostri lettori la voglia di conoscere il complesso di essa; ed è per ciò che reputiamo far cosa grata ai medesimi col darne qui una succinta descrizione. Egli è vero, che tale descrizione riscontrasi in più opere, nelle quali è fatto cenno di quel distinto lavoro, ma, oltre che sarebbe indiscreta cosa il pretendere che chi lesse abbia poscia a ricercare le biblioteche per rinvenire schiarimenti al nostro dire, havvi eziandio la circostanza, che i predecessori nostri od omisero di appoggiare le loro parole ad una grafica figura, o produssero figure inesatte, come fece, a cagion d'esempio, il sig. Heris, per cui il lettore ben difficilmente può formarsi una giusta idea della forma e del complesso di quell'opera, costituita da tanti pezzi variatamente distribuiti. Per

la qual cosa, onde risparmiar parole, e raggiungere al tempo stesso tutta la possibile chiarezza, abbiamo qui innestate due figure, indicanti la forma dell'ancona, non meno che la distribuzione dei varj pezzi che la compongono, a ciascheduno de'quali apponemmo un numero progressivo, cui ci riferiremo nel descrivere le pitture in essi contenute.

Quel polittico, allorchè era completo, vale a dire prima che sventuratamente se ne alienassero le imposte, era diviso in 25 compartimenti di varia grandezza, cinque de' quali costituivano il corpo principale, cioè la parte stabile, dieci eran dipinti sulle pareti interne delle imposte che, secondo l'uso dei tempi, lo coprivano, ed altrettanti sulle esterne delle medesime. I quali compartimenti eran disposti in tre linee orizzontali, l'infima delle quali formata da un sol pezzo stabile, cui nessuna imposta copriva, la media da uno simile con due imposte, ciascheduna divisa in due compartimenti tanto nell'interno, che nell'esterno, e la superiore da tre pezzi, i quali chiudevansi con altre due imposte, esse pure, sì internamente che al di fuori suddivise in tre compartimenti. Il che tutto come chiaramente si scorge dalle qui unite due figure.

Il soggetto della intiera composizione allude al gran mistero della redenzione: ed avendolo il pittore voluto trattare allegoricamente, cercò di radunare tutto ciò, che vi ha relazione, ricorrendo principalmente alla Apocalissi.

Ma siccome il pezzo più rimarcabile è quello di centro, al quale, in certa guisa, si riferiscono le composizioni contenute dagli altri tutti, così da esso prenderemo le mosse.



Questo quadro (N. 1) rappresenta l'adorazione del mistico Agnello. Nel centro di una vasta pianura, attorniata da alberi, s'innalza un altare, coperto da bianca tovaglia, sopra il quale sta in piedi l'Agnello, dal di cui collo sgorga un filo di sangue, che va a cadere entro un calice d'oro; ed è circondato da una schiera d'angeli, due de' quali, i più vicini a noi,

scuotono i turiboli, mentre i due più discosti sorreggono la croce e la colonna della flagellazione, e gli altri, in isvariati atteggiamenti, stanno in adorazione. Più addietro veggonsi due numerosi stuoli, uno dei Santi, l'altro delle Sante, che subirono il martirio, portanti tutti la simbolica palma, ed in lontano, al di sopra degli alberi che circoscrivon la scena, ergesi la celeste Gerusalemme con una infinità di torri e di minareti. In prima linea poi sorge nel bel mezzo una fontana ottagona, racchiusa da parapetti di marmo, nel di cui centro elevasi, sormontata dalla statua in bronzo di s. Michele, una colonna portante, in due ordini disposte, sette teste di drago pur di bronzo, dalla cui bocca escono de' zampilli d'acqua. Da ambo i lati della fontana sta una turba di eletti d'ogni ordine, alla destra i laici, gli ecclesiastici alla sinistra, de'quali i più vicini ad essa son ginocchioni. Tutto il suolo è disseminato di erbette, di fiori, di perle e di pietre preziose, specialmente lungo le rive del piccolo ruscello, che forman l'acque uscenti dalla fontana per un'altra testa di drago. L'intiera composizione poi è coronata dalla mistica Colomba, che a tutto sovrasta, e il tutto irradia con la sua luce divina.

Siccome questo quadro non tocca forse un metro e mezzo in larghezza ed uno in altezza, così è facile il comprendere, che le moltissime figure in esso dipinte, e specialmente quelle collocate nelle linee più lontane, debbono essere di una piccolissima dimensione. Eppure tanta è la finezza del lavoro, in tutti i più mi-

nuti particolari, tale la bellezza e la varietà delle pose e delle fisonomie, da potersi difficilmente raggiungere, non che superare, in dimensioni ben maggiori.

Come fu detto, questo quadro chiudevasi con due imposte; ed aperte ch'elleno fossero, vedevansi, in uno dei compartimenti della destra, i Militi di Cristo (N 2), rappresentati in un drappello di cavalieri con isvariate armature, capitanato da tre robusti guerrieri portanti delle bandiere marcate con la croce. Waagen (a) credette di ravvisare nel duce supremo di essi Goffredo Buglione, e ne'due, che gli stanno ai lati, Tancredi e Roberto di Fiandra; e De Bast suppone che il quarto, portante una regal corona, sia Baldovino, mentre un altro viene comunemente ritenuto l'effigie di s. Luigi di Francia.

Succedono ai militi di Cristo, nell'altro campo dell'imposta medesima, i Giudici imparziali, essi pure a cavallo, ma senza alcuna insegna militare (N 3). E questo quadro è ancor più rimarcabile del precedente, perchè due di quei cavalieri sono quelle figure che reputansi i ritratti de' fratelli Van-Eyck, dei quali già parlammo. Quel d'Uberto è il primo, cosicchè vedesi per intiero. Cavalca egli un bianco destriero assai riccamente bardato, ed è avvolto in una magnifica pelliccia azzurra con un berretto in capo. È già avanzato negli anni, e la sua simpatica fisonomia ha l'aria di

(a) Sur le Tableau de S. Bavon a Gand. — Notice du D.r F. G. Waagen. — Messager des sciences et des arts, 1824.

bontà e di dolcezza. Quel di Giovanni invece è nel centro, di maniera che non se ne vede che il busto. Esso è di lunga mano più giovane, è di vago aspetto, e porta una specie di zimarra nera, un berretto a foggia di turbante, ed una collana di corallo. Qui poi chiediamo il permesso di dichiarare, non sembrare a noi molto fondata la osservazione di Waagen, che quella figura sia rivolta quasi d' uomo che guatisi nello specchio, senza che ciò sia richiesto dal rimanente della composizione. Imperciocchè, avendo il pittore rappresentato le figure di quel gruppo in atteggiamenti tutti variati, come di persone che la discorran fra loro; ed avendo posto a lato di quella creduta Giovanni un cavaliere rivolto verso di lui, ma rimastogli addietro alquanto, era cosa naturalissima, che Giovanni si rivolgesse, con un moto alquanto risentito, onde intendersela seco lui. Dal che deriva non esser vero, che quella mossa non sia richiesta dal rimanente della composizione, specialmente qualora si osservi, che quella figura è l' unica che si rivolga indietro, atteggiamento naturalissimo, e quasi necessario in una composizione di quella natura. Il fondo di questi due quadri si collega quasi fosse una sola composizione. È montuoso, e dietro a scoscesi dirupi vedonsi in entrambi spuntare le torri di un castello.

Sull' altra imposta, nel compartimento attiguo al pezzo di centro (N. 4), stanno i santi Eremiti, vegliardi maestosi, che incedono lentamente, appoggiandosi con una mano al bastone, mentre nell'altra hanno un rosario.

E in seguito ad essi vengono, nell'altro compartimento della medesima imposta, i santi Pellegrini, guidati dal gigantesco s. Cristoforo (N. 8). Nessuna relazione corre nel fondo di questi duo quadri, se non che in entrambi veggonsi degli aranci carichi di frutti, ciò che dimostra essere stati dipinti dopo il ritorno di Giovanni dal Portogallo, mentre lo stile fiammingo dei fabbricati negli altri due, e la diversità degli alberi, settentrionali quelli, meridionali questi, ci fan manifesto, che quelli furono dipinti prima di quel viaggio.

Passiamo adesso alla linea superiore, che è quella porzion dell'Ancona che sembra essere stata dipinta da Uberto.

Quella parte di essa, che corrisponde perpendicolarmente al quadro del mistico Agnello, è qui divisa in tre pezzi arcuati, e in quello di centro (N. 6), più alto dei laterali, è dipinto il Padre Eterno seduto in trono, tenendo nella manca un lungo scettro di cristallo, mentre con la destra benedice, disteso l'indice ed il medio. Esso è perfettamente di fronte, nè è qui rappresentato sotto il consueto aspetto d'un vecchio venerando, bensì d'un uomo di bell'aspetto, nel fiore della età e pien di vigore. Lunga e bruna ha la barba, e gli adorna l'augusto capo il triregno papale, ed è avvolto in un gran paludamento a foggia d'ampio piviale del più vivo color scarlatto, assicurato sul petto da un fermaglio ornato di gemme, ed arricchito ai lembi da un largo ricamo d'oro, tempestato di pietre e perle. Giace a' suoi piedi una preziosa corona regale.

Alla sua destra, nello scomparto contiguo (N. 7), vedesi la Vergine Maria, del pari seduta in trono, ma verso di lui rivolta, tenere un grosso libro, che sta leggendo con gran devozione. Sì l'abito che il manto sono azzurri, ma le maniche rosse, le quali, al par del manto, hanno i lembi ricamati. Splende sul suo capo una gemmata corona, al di sotto della quale cadonle sulle spalle lunghi e folti capelli castani. Tale è la dolcezza di quel celestiale sembiante, tanta la purezza delle sue forme e la grazia delle sue movenze, che Heris la chiama sorella alle più belle Madonne che Leonardo e Raffaello abbiano create, abbenchè vi si ravvisi il tipo fiammingo.

E dall'altro lato del Padre Eterno (N. 8) sta effigiato s. Giovanni Battista, esso pure in trono e rivolto verso il centro, ma con una insolita acconciatura. Imperciocchè, nel mentre ha scoperto il capo, lunghi e bruni la barba ed i capelli, e nudi i piedi, e porta aderente al corpo la consueta pelle d'agnello, è poi avvolto in un ricchissimo mantello verde, assai simile nella forma a quello del Padre Eterno, e, al pari di quello, avvicinato sul petto da gemmata borchia e ricamato ai lembi. Tiene un messale aperto sulle ginocchia, e con la destra benedice a due sole dita.

In seguito a questo viene un altro compartimento di egual forma, ma facente parte della imposta sinistra (N. 9), in cui è dipinta una giovane figura seduta, che tasteggia un piccol organo isolato. Il suo abito, tutto ricamato a rosoni d'oro, è di una straordinaria

ricchezza, ed i suoi lunghi capelli, che cadonle sul dorso, sono assicurati da un nastro ornato di gioje, che le cinge le tempia; e dietro ad essa stanno altre consimili figure, egualmente abbigliate, che suonano altri istromenti. Alcuni, tra quali Van-Mander ed Heris, supposero che quella vaga figura rappresentasse s. Cecilia: ma altri, e Michiels fra questi, ritengono che il pittore non altro abbia inteso di rappresentare che un angelo.

Di fatti, nell'altro campo, che a questo fa riscontro (N. 10), sono effigiati varj giovani cantanti davanti ad un leggìo su cui è collocato un gran libro, uno de' quali batte il tempo con ambe le mani. Ed essendo questi abbigliati pressochè nella stessa guisa, e formando quasi una continuazione del medesimo soggetto col quadro or ora indicato, servono ad allontanare l'idea che il pittore abbia, nell'accennata figura, inteso di effigiar s. Cecilia, personaggio altronde estraneo al tema generale dell'Ancona. Questo coro d'Angeli è poi rimarcabilissimo per la verità somma delle fisonomie, e perchè dal movimento ed apertura delle lor bocche si scorge se la nota, che ciascheduno sta modulando, sia alta, media, o bassa, a un di presso come vedesi nei celebri tubatori che Domenico Zampieri dipinse a buon fresco nella cappella di Grottaferrata.

Accanto a questo coro, nello stretto campo che un dì serviva a coprire metà dello spazio occupato dal Padre Eterno (N. 11), è pinto Adamo, ritto in piedi,

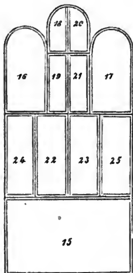
e intieramente ignudo. Le sue forme sono maschie, vigorose le sue tinte. Con un pugno di foglie, che tiene con la destra mano, copresi le parti vergognose, appoggiando l'altra mano alla mammella destra. Dal quale atto, aggiunto alla espressione severa del suo volto, ed alla attenzione con la quale fissa lo sguardo, sembra che rilevar si possa averlo il pittore voluto effigiare nel momento in cui rifiutava il dono della sua compagna.

Viceversa, nell' altro consimile spazio (N. 12), vedesi Eva, del pari in piedi e totalmente nuda, in seducentissimo aspetto coprirsi con la manca per effetto di modestia, egualmente con delle foglie, ma, nella destra alzata, tenere il pomo fatale in atto di offrirlo al suo sposo. Benchè da Waagen non lodate, perchè troppo ligie al vero, vaghe sono al dire degli altri scrittori le forme di questa madre dell'uman genere; ed in qualsiasi modo, bella no è la posa.

Al di sopra di essa (N. 13) è dipinta in piccole figure la morte di Abele, come per indicare il primo luttuoso effetto della imprudenza di quella donna; e sopra Adamo, nel corrispondente piccolo spazio (N. 14), il sacrificio di Abele e di Caino, che ne fu la cagione.

E l' unico pezzo, costituente la linea inferiore (N. 15), rappresenta l'inferno, i di cui sventurati abitatori piegan le ginocchia alla vista dell'emblema della redenzione. Questo quadro è l'unico che non sia a olio; e sgraziatamente fu in guisa tale manomesso da un ignorante prosuntuoso, che pretendea pulirlo, che può dirsi scomparso, di maniera che nemmen più si considera come facente parte di quell' Ancona.

Tali sono i quindici pezzi che si presentavano agli occhi allorchè quel polittico era aperto: altri dieci sono dipinti sulle pareti esteriori delle imposte, i quali facevano di sè mostra allorchè esso era chiuso, sei de' quali corrispondono alla linea superiore e quattro alla media, poichè la inferiore non ebbe imposte giammai.



Su quella porzion della imposta destra, che corrisponde internamente al coro di Angeli cantanti (N. 16), vedesi l'Arcangelo Gabriele in atto di annunciare alla Vergine Maria, che è la prescelta ad incarnare il Divin Verbo. L'ambasciata ha luogo in una camera di

gotico stile, dalla di cui finestra scorgesi una delle contrade di Gand. L'annunciatore è avvolto in una specie d'ampio mantello bianco, fermato sul petto da ricca borchia, e spiegando due grandi ali di color verde, piega le ginocchia avanti alla futura Madre dell'Uomo-Dio. Tiene nella manca un giglio, e con la destra addita il cielo.

Nel corrispondente luogo (N. 17) la Vergine beata sta genuflessa ad un ricco inginocchiatojo, con le mani incrocicchiate sul petto, ed una dolce rassegnazione sul modesto suo volto, in atto di rispondere: Ecco la serva di Dio; dispongasi pure di me come dicesti.

E le ristrette pareti corrispondenti a quelle su cui stanno dipinti Adamo ed Eva, sono ciascheduna divise in due pezzi l'un sopra l'altro. Nel superiore della imposta destra (N. 18) vedesi effigiato il profeta Michea, e nell'inferiore (N. 19) la sibilla Cumana; mentre nella egual porzione della imposta sinistra vedesi in alto il profeta Zaccaria (N. 20) ed in basso (N. 21) la sibilla Eritrea. E qui giova avvertire, che gli intelligenti ritengono fuor di dubbio che queste figure non sieno di mano de' Van-Eyck, bensì d'un loro scolare, non potendo reggere, per bellezza, al confronto degli altri pezzi.

Veggonsi poi, dipinti a semplice chiaro-scuro, simulare due statue di bianco marmo, il precursore Battista con l'agnello, e l'evangelista Giovanni col calice in mano, da cui esce il serpente, quello sullo scomparto che risponde ai Giudici imparziali (N. 22), questo

sull'altro opposto ai Pellegrini (N. 23). Ambedue son tenuti veri capi d'opera, sì pel disegno che per la esecuzione; ed, oltre a ciò, hanno di singolare che, mentre il primo rammenta la testa di Esculapio, rassomiglia il secondo all'Apollo giovanile, di maniera che non senza ragione direbbesi, che il gran pittore abbia in qualche guisa avuto contezza di quelle celebri greche scolture.

Finalmente, nell'ultimo campo dell'imposta destra (N. 24), ammirasi un superbo ritratto d'uomo, ed altro di donna nel corrispondente della sinistra (N. 25). Sono essi le effigi dei donatori Josse Vidt ed Isabella Boorluut, sua moglie, entrambi ginocchioni ed a mani giunte in atto di pregare. Nulla di più stupendo in questo genere, che quelle due teste condotte con tale amore ed intelligenza, da farle riporre fra i capolavori della pittura. Ed è degno di speciale osservazione, che, mentre tanto di studio impiegò in esse il Van-Eyck, da far meravigliare perfino la bravura con la quale ritrasse al vero la leggera ombra portata dal velo sulla fronte d'Isabella, appena abbozzò gli altri accessorj, cosa affatto contraria al suo costume. Forse che il gran pittore il fece acciocchè maggiormente avessero a trionfar le teste? Sarebbe questo forse il primo esempio di tale avvedutezza, che altri molti seguiron dappoi? È difficile il dirlo.

Terminata la descrizione di quell'opera insigne, sulla quale contansi ben trecento trenta figure, diversissime tutte l'una dall'altra, sì per l'atteggiamento, che per

la fisonomia, porrem fine al nostro lavoro col dare un sunto della sua storia e delle singolari peripezie, cui soggiaque.

Essa venne dal Vidt allogata ad Uberto Van-Eyck, il quale, stanziatosi in Gand, vi diede principio nel 1420. Morto questi nel 1426, fu essa continuata da Giovanni, che presto sospender dovette quel lavoro per essere stato nel 1428 mandato a Lisbona dal suo principe Filippo il Buono, Duca di Borgogna, a fare il ritratto d' Isabella figlia di Giovanni I di Portogallo, unitamente alla comitiva, che lo stesso Filippo spediva per chiedere in isposa quella principessa. Non fu esso di ritorno che a Natale del 1430, e subito si ripose a travagliare nella Ancona, che condusse a termine nel 1432, per cui potè essere esposta al pubblico nel dì 6 maggio di quell'anno. E tanta era la venerazione in cui teneasi, che sempre rimaneva chiusa, nè si apriva che in alcuni giorni festivi, od allorquando qualche curioso era disposto spendere una ragguardevol somma per vederla.

Ma ciò non di meno, cosa inconcepibile, dopo non molti anni, sventuratamente, si reputò opportuno farla ripulire: e la fatalità volle che cadesse nelle mani di un mascalzone, il quale distrusse la parte a tempera, e sciupò in qualche punto anco il rimanente. In causa di che, nel 1550 furono incaricati Lancellotto Blondel di Bruges, e Giovanni Schoreel di Utrecht di risarcirla. I quali, da onesti ed abili artefici, degnamente corrisposero all' onorifico e delicato incarico.

Filippo II di Spagna, a' que' tempi in possesso de' Paesi Bassi, avrebbe desiderato grandemente di possedere quel capolavoro: ma non attentandosi a torlo a quei di Gand, accontentossi di farne eseguire una copia fedele dal celebre Filippo Coxie di Malines, che per molto tempo studiò Raffaello a Roma. Egli si pose all'opera: ma non potendo eguagliare la vivacità degli azzurri impiegati dai Van-Eyck, si rivolse a Filippo, il quale pregò Tiziano d'inviargli del migliore oltremare che s'avesse in Venezia, ciò che il grand'uomo fece con somma soddisfazione. Il Coxie compì il suo lavoro in due anni, ma v'introdusse alcune variazioni, cambiando, a cagion d'esempio, la bella figura che suona l'organo, e sostituendo gli altri tre Evangelisti al s. Giovanni Battista ed ai due ritratti che ornano la parte esteriore. Quel re mantenne il pittore durante tutto il lavoro, e pagò tutte le altre spese; ed avendo poscia fatto stimare quell'opera da due periti, che molto la lodarono, inviò al pittore duemila ducati d'oro. Ma il Coxie non se ne mostrò soddisfatto, per cui Filippo vi fece delle aggiunte. Quella copia fu portata in Ispagna; ma, duranti le guerre napoleoniche, la licenza militare se ne impossessò, e nel 1817 vedevasi a Bruxelles ove fu barbaramente smembrata. Le imposte vennero aquistate dal re d'Olanda, escluse però le piccole porzioni portanti Adamo ed Eva, di cui s'ignora il destino: il pezzo della adorazione dell'Agnello, e l'altro sul quale è dipinto il Padre Eterno, comperaronsi dal re di Prussia, ed i due laterali, rappresentanti Maria

Vergine e s. Giovanni Battista, acquistati furono dal re di Baviera. Di tal guisa, anche quella copia, che potea servire magnificamente a dare un'idea del complesso di quell'opera, andò essa pure tutta sperperata, tanto più che la privata raccolta del re d'Olanda fu non molto dopo venduta alla spicciolata.

Un'altra copia, ma dei soli quindici pezzi che vedevansi allorchè il polittico era aperto, se ne trasse da un ignoto ma abil pittore al cominciare del XVII secolo, la quale fu posta nella cappella del palazzo della città a Gand: ma nel 1796 i Francesi invasori vandalicamente la tolsero di là, e pubblicamente la vendettero a certo Hisette, morto il quale, passò nella bella raccolta del sig. Aders, celebre amatore di Londra, nè più ripassò la Manica.

Nel 1566, mentre le fazioni distruggevano i capolavori nazionali, la originale Ancona fu prudentemente sottratta al loro furore; ed allorchè nel 1561 il fuoco s'apprese alla travatura di s. Bavone, l'Ancona ne fu asportata in brevissimo tempo, e salvata.

Visitava nel 1785 quell'insigne tempio l'imperator Giuseppe II, e giunto avanti all'Ancona, l'amico di Voltaire, il lettore della Pulcella, rimase scandalizzato dalla ingenua nudità di Adamo ed Eva. Ciò ha bastato perchè quelle imposte fossero coperte. Ma ciò era poco: nel 1794 i commissarj francesi si tolsero la parte stabile di essa (N. 1, 6, 7, 8) e portaronla a Parigi; ed i cittadini, cogliendo un momento nel quale i commissarj se ne allontanarono, fecero altrettanto col rima-

nente e lo nascosero. M. Denon, direttor del museo di Parigi, chiese, richiese, esigette quelle imposte, e giunse persino ad offrire in cambio dei quadri di Rubens, ma tutto indarno, che M. Fallot di Beaumont, vescovo di Gand, che tenealo in deposito, non le volle mai cedere.

Finalmente alla caduta di Napoleone I quelle famose tavole furon restituite. Si tennero per alcuni giorni esposte nel pubblico museo, poscia stendendosi un apposito atto solenne in data 6 maggio 1816, anniversario di quello nel quale l'Ancona fu esposta per la prima volta nella chiesa di s. Bavone, si consegnavano, unitamente alle imposte, al Capitolo di quella cattedrale: ma i due pezzi portanti Adamo ed Eva non furono esposti al pubblico.

Gioiva il popolo di Gand alla vista di quella specie di trofeo nazionale, e in folla traeva ad ammirarlo: ma breve fu la gioja, perchè la ingordigia di un loro vicino tramava per privarnelo. Certo Nieuwenhuys, mercante di quadri in Bruxelles, presentossi a quei canonici, e dando loro ad intendere, che le imposte di quell'Ancona non avevano pregio alcuno tranne l'antichità, e che più non si costumava chiudere i quadri, riuscì a persuaderli di accettare la propizia occasione, e se le fece cedere per scimila franchi, ritirandone quitanza dal tesoriere del capitolo. Portolle egli immediatamente a Bruxelles, e tosto pensò a porre in salvo la sua preda. La domane di questo fatto il sig. Luigi De Bast, da noi più volte nominato, n'ebbe contezza. Corse

immediatamente a Bruxelles accompagnato dal conte di Leus borgomastro di Gand, e dietro le loro istanze la polizia ordinò una visita alla casa del Nieuwenhuys: ma l'astuto aveva già nascosto altrove le preziose ricercate tavole. Altro non rimaneva dunque che intentare una lite, pendente la quale il Nieuwenhuys trovò modo di far passare quel tesoro clandestinamente all'estero, ove lo vendette per centomila franchi all'inglese Solly, abitante a Berlino. Indi a poco, avendo il Solly ceduta la sua raccolta al re di Prussia per cinquecentomila talleri di quella moneta, le involate imposte furono calcolate circa quattrocentomila franchi, ed ornano adesso il museo di Berlino. Ecco come quell'opera capitale, oggetto di giusta ambizione per la Fiandra intiera, sfuggita alle mani degli iconoclasti e dei ristauratori, rispettata dal re di Spagna e dall'incendio, e restituita dalla Francia conquistatrice, andò per la patria sua irreparabilmente perduta per una metà, a causa della ingordigia d'un suo connazionale. Deplorabile caso, ma che fatalmente ripetesi ad ogni istante anche fra noi, e per parte ancora di individui appartenenti a ricche ed illustri famiglie.

Ma, per elidere la triste impressione lasciata da un fatto di vile interesse, un altro ne abbisognava di patria magnanimità: nè tardò a succedere. Nel settembre 1822 il tetto delle navi laterali di s. Bavone s'incendiò, ed il fuoco ardeva in ispecial modo sopra la cappella ove era la bersagliata Ancona, e in guisa tale, che dalla volta, già screpolata, cadevano scin-

tille ardenti e piombo liquefatto, di cui quel tempio era coperto. Il che poneva nel massimo e immediato pericolo l'Ancona, dipinta sul legno, e coperta da una tenda, che toccava terra. Ma de' cittadini coraggiosi avvisarono a salvarla, ponendo a grave repentaglio la propria vita. In mezzo a quella infernal pioggia di fuoco e piombo penetrarono nella cappella, e, privi di strumenti, ma ricchi d'entusiasmo, riuscirono a staccar l'Ancona ed a trasportarla sana e salva da tanto periglio, senza punto riflettere che il grave peso di essa ponevali in gran pericolo di cadere in un bagno di metallo liquefatto. Commovente spettacolo di patrio amore, che pare accaduto appositamente per far contrasto a quello che privò la patria d'uno de' migliori suoi ornamenti. Ristaurata la chiesa, anche l'Ancona riprese il primitivo suo luogo, ove attualmente si ammira.

NOTE.

Pagina 7.

(1) Vasari, Van-Mander, ed altri senza numero, attribuiscono a Gio. Van-Eyck la grande scoperta: Carton, De Bast, Vaagen, Cornelissen, Heris ed altri l'assegnano ad Uberto fratel maggiore di Giovanni: lo Stanziani, il De Dominici, il Sansovino, il Bonfigli, il Zani, il Costa, Van Vittel, Saavedra, riguardano autor di essa Antonello da Messina, e dicono averla esso insegnata al Van-Eyck: Celano e Tafurri reclamano l'invenzione stessa a favor di Napoli: Auria e Mongitore a pro della Sicilia: il Tambroni, per l'Italia in genere: il Malvasia, per Bologna: il Cicognara, per la Lombardia, pretendendone autore Teofilo ch'ei ritiene Lombardo; e ciò, mentre il conte di Caylus, il Reimman, il Resta ne fanno ascender l'origine ai Romani ed ai Greci. Altri scrittori, senza fine, emisero altre opinioni, che altrettanto inutile quanto lungo sarebbe il qui accennare.

Pagina 8.

(2) La vernice prescritta da Teofilo (Lib. I, cap. 21) altro non era che mastice o sandracca disciolta nell'olio di linseme precedentemente riscaldato, poi cotto insieme; e quella trovata dal Van-Eyck, e decantata dal Vasari, era pure composta di « olii bolliti con altre sue misture. » Ed il signor Eastlake, nella recente sua opera intitolata: *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio* (Livorno,

1849), fa vedere, che tutte le vernici usate dagli antichi eran composte di resine disciolte in olj fissi col mezzo del calore.

Pagina 9.

(3) Il Lanzi osserva, che da una analisi eseguita sopra il quadro di Tommaso da Modena, esistente nella Galleria imperiale di Vienna, che pretendevasi eseguito ad olio, e veniva citato dagli oppositori al Vasari, risultò non esservi traccia di olio (il qual fatto è ripetuto anche dal sig. Burtin nel suo *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux*); che in alcuni dipinti antichi di Pisa, creduti del pari a olio, si trovò invece della cera, e che il Piacenza confessa non aver mai potuto stabilire se le opere di Colantonio sieno o no dipinte ad olio. Vedi anche, a questo proposito, le analisi del professore Branchi sui dipinti della cappella di S. Jacopo in Pistoja, riportate dal Ciampi nelle sue *Notizie inedite della sacristia di Pistoja*. Assai opportunamente poi chiede il Lanzi al Signorelli, che pretese essere stato Colantonio il primo che dipinse a olio: Se Colantonio pitturò sì bene a olio, perchè il Solario, allievo e genero suo, non ne apprese il metodo o non vi figurò? Perchè della lor fama non s'empiè il mondo al pari che di quella dei Van-Eyck e dei loro seguaci? — Cui noi aggiungiamo: Se Colantonio, o Tommaso da Modena, od altri dipinsero pei primi e bene a olio, perchè Facio, il Filarete, Giovanni Santi ed altri scrittori antichi lodaron tanto Gio. Van-Eyck e Ruggero suo allievo, e non una parola dedicarono ai loro connazionali?

Pagina 9.

(4) Nella *Guida* di Napoli stampata nel 1845, in occasione del VII Congresso degli Scienziati italiani tenutosi in quella capitale, nella quale dal cav. Bernardo Quaranta descrivesi il Museo borbonico, così sta scritto alla pag. 188

del vol. II: « In questa stanza medesima è collocata la ra-
» rissima tavola di Gio. da Bruggia, malamente attribuita sin
» ora a Colantonio del Fiore, che rappresenta S. Girolamo in
» atto di cavar la spina dalla zampa del leone. » Ma assai prima il commendator D'Aloe aveva osservato la nessuna rassomiglianza di quel quadro con le opere certe di Colantonio, tutte sopra fondo dorato, e viceversa la estrema analogia sua con quelle della scuola di Bruges, e la avea perciò dichiarata opera di Van-Eyck. In seguito, il dott. Gustavo Federico Waagen prussiano, in un suo articolo stampato nel *Kunsblatt* di Francoforte, l'agosto del 1847, dice che il S. Girolamo del Museo borbonico, attribuito a Colantonio, è l'opera che con più di certezza d'ogni altra si può assegnare ad Uberto Van-Eyck, e ne adduce le ragioni. E finalmente il sig. Heris nella sua Memoria stata premiata dalla reale Accademia belgica nel settembre 1855, intitolata: *Histoire de l'école flamande de peinture du quinzième siècle*, ripete la stessa cosa, ed al pari di Waagen ne analizza le singole parti onde dimostrare quanto perfettamente concordi con le opere attribuite ad Uberto Van-Eyck nella Ancona di Gand, sì nello stile che nel colorito e nel tocco, e persino nei caratteri che veggonsi sur alcuni libri nello studio di S. Girolamo, perfettamente eguali a quelli dell'uffizio che tiene la Vergine nell'accennata Ancona. Peccato che siansi resi inintelligibili i caratteri che pare stessero sul piccolo cartello in un angolo di quel quadro, cui un topo sta rosicchiando, perchè essi esprimevano certamente il nome dell'autore. Il Lanzi, citando questo quadro, dice che porta la data del 1436. Se realmente (del che dubitiamo) a' suoi tempi tal data era leggibile, ne diverrebbe non poter essere di Uberto, morto nel 1426, ed aquisterebbe forza il sospetto che questo sia quel S. Girolamo appartenente al re Alfonso, di cui parlano Facio, Sandrart ed altri.

Pagina 9.

(5) Non si conosce l'epoca precisa nè della nascita, nè della morte di Cennino Cennini, ma si sa che fu discepolo di Agnolo Gaddi, col quale visse dodici anni. Pare poi, che il suo trattato scritto sia in sullo scorcio del XIV secolo, od al cominciar del XV, poichè l'esemplare pubblicato dal Tambroni fu compito il 31 luglio 1437. Intorno al qual esemplare noi troviamo giusta l'osservazione del sig. Rhumor, adottata anche dall'Eastlake, che le parole *Finito libro referamus gratia Christi* 1437, *a dì* 31 *luglio ex stincarum f.*, appartengano, non già all'autore, bensì all'ammanuense che scrisse quella copia; e in tal pensiero tanto più volentieri conveniamo perchè quelle parole vengono dopo le altre *Fine del libro*, ed una preghiera che termina in *Amen*, noto essendo che i detenuti nella prigione detta delle Stinche, ove racchiudevansi i debitori, solevano copiar libri per procurarsi un qualche guadagno. Di fatti, negli altri esemplari più antichi e più completi di quello, che servì al Tambroni, tali parole non si leggono. Vedi Eastlake, opera citata, pagina 39.

Pagina 10.

(6) Parecchi istorici raccontano che a quest'epoca Antonello era in Venezia stipendiato dal pubblico erario. Ma per qual titolo? Nessun lo dice, se non forse Antonio Mangianti, riportato dal Maurolico nella sua Storia della Sicilia, il qual dice di Antonello: *ob mirum hic vir ingenium Venetiis aliquot annos publice conductus vixit.* Sarebbe forse avventata la nostra proposizione, se ritenessimo, che il Veneto Governo rimunerasse di tal maniera il siciliano pittore dall'aver comunicato a quei grandi artefici quel nuovo ritrovato, che tanto contribuì allo splendore della veneta scuola? Crediamo che no; e la rapidità colla quale si diffuse in quell'artistico paese conferma la nostra credenza.

Pagina 10.

(7) Per verità nella Magliabechiana di Firenze esiste un manoscritto di Lorenzo Ghiberti, nel quale sono degne di osservazione le seguenti parole, riferibili a Giotto: *lavorò in muro*, *lavorò a olio*, *lavorò in tavola*, ec. Vedi Cicognara, luogo citato, e la edizione del Vasari di Firenze 1848, tom. IV, pag. 87. Ma, quantunque da un tal passo di un artefice sommo e suo contemporaneo risulti, che Giotto lavorò anche ad olio, resta nondimeno incerto che cosa abbia lavorato. E la assoluta e completa mancanza, non pur di sue pitture ad olio, ma di cenni storici nel proposito, a noi pare ci autorizzi a ritenere, che quel vasto ingegno, il quale a più generi d'arte si dedicò, abbia fatto eziandio de' tentativi per pitturare ad olio, i quali certamente non gli riuscirono se continuò sempre a lavorare a tempera od a buon fresco.

Pagina 10.

(8) Abbiam detto *quasi sempre* perchè la pittura a tempera non fu mai intieramente abbandonata in Italia, a segno tale che, di quando in quando, se ne fa uso anche a' di nostri. Difatti, quel medesimo Bartolomeo Vivarini, che nel 1473 dipinse ad olio il S. Agostino da noi citato, nel 1490 pingeva a tempera dieci superbi pezzi formanti una sola ancona, i quali per più secoli intattissimi conservaronsi presso una famiglia privata in Alzano Maggiore, grosso borgo non lontano da Bergamo, e vennero non ha guari venduti al mercante Giuseppe Baslini di Milano, che sallo Iddio a chi li rivenderà.

Pagina 11.

(9) Alcuni hanno pensato che la pittura ad olio non servisse per lo addietro che per uso di quegli operaj ch'oggidì chiamansi verniciaj; altri invece, e fra questi il sig. Burtin nell'opera citata, supposero che i seguaci di Teofilo non pitturassero ad olio più che i fondi de' loro quadri, perchè

quello scrittore non si occupa punto delle figure; ed il signor Arsène Houssai aggiunge, che se Teofilo accennò le figure, ritener si deve che egli non intese già di parlare d'un uso invalso di colorarle ad olio, bensì unicamente d'una esperienza da laboratorio; e ciò mentre Eastlake e Carton ritengono che ad olio si dipingessero tutte le parti accessorie del quadro, eseguendosi poi a tempera i volti, le mani e checchè d'altro esiga finitezza di lavoro. Ma troppo esplicite e chiare sono le parole di Teofilo ai capi 26 e 27, ove è detto: *Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum, sicut superius aqua feceras, et bestias sive aves aut folia variabis suis coloribus prout libuerit;* e successivamente: *quod in imaginibus et aliis picturis diuturnum et tœdiosum nimis est.* Come lo sono quelle dei capi 90 e 93 del trattato di Cennino Cennini, ove dicesi: « Poi disegna con carbone la tua storia », e più avanti: « Poi con pennelli di vajo quando vuoi fare un vestire di » tre ragioni... E così fa dello incarnare e di fare ogni lavoro » che vuoi fare: e così montagne, arbori et altro lavoro. » Viceversa il Cicognara, nella sua Storia della scoltura, dopo aver dichiarato che quello sconosciuto Teofilo, nel quale Lessing credette ravvisare il celebre Tutilo, monaco di S. Gallo, vissuto nel IX secolo, era un lombardo, passa più oltre e pretende dimostrare, che il metodo suo era perfetto quanto quello de' nostri giorni. Intorno a che veggasi ciò che diremo in appresso nel testo. Ma ciò non pertanto, abbenchè sembri certo, che di tratto in tratto in qualche modo si dipingesse un po' di tutto anche ad olio, resta però sempre fuor di dubbio, che nessun pittore di vaglia adottollo, e che nè pure una sola opera certa dipinta ad olio anteriormente ai Van Eyck è sino a noi pervenuta, mentre innumerabili son quelle eseguite a tempera.

Pagina 12.

(**10**) Abbiamo già rimarcato alla nota n.° 4, che il miglior quadro, anzi l'unico di merito assoluto dipinto a olio, che veniva accennato come opera napoletana appartenente a quest'epoca, si ha dovuto convenire essere invece fiammingo; quali altre opere adunque potranno stare a fronte a quelle della scuola di Bruges? Chi in Napoli dipinse ad olio prima del 1417 un quadro da paragonarsi a quello di Pietro Christophsen, già di ragione dell'inglese sig. Aders ed or posseduto dal dotto critico e conoscitore sig. Passavant di Francoforte? Chi prima del 1420 fece un'opera ad olio da stare a petto al quadro del duca di Devonshire, od alla Ancona di Gand?

Pagina 12.

(**11**) Le più antiche opere di Antonello, eseguite ad olio e portanti data, sono il Cristo fra i ladroni, del Museo d'Anversa, avente la inscrizione: *Antonellus Messaneus me o.°* (cioè *oleo*) *pinxit* 1445, ed il ritratto di un giovane, esistente nel Museo di Berlino, con la marca: *Antonellus Messaneus me pinxit* 1445. Viceversa la più antica avente data, che citasi come esistente in Sicilia, è l'*Ecce Homo* di casa Alliata di Palermo (ora principi di Villafranca), marcata: *Antonellus de Messana me fecit* 1470. Il che tutto, ma specialmente la iscrizione sul quadro d'Anversa *me oleo pinxit*, concorre, se non assolutamente a dimostrare, almeno a corroborar grandemente l'idea, che il Messinese non abbia mai dipinto ad olio prima d'averne avuto i precetti dal gran maestro di Bruges.

Pagina 13.

(**12**) Una prova della novità dell'impiego dell'olio nella pittura si ha anche nelle parole di Leon Battista Alberti, nato in Firenze nel 1398, il quale così scriveva: « Hanno » trovato nuovamente che tutt'i colori si mescolano con l'olio

» di lino e durano eterni. » Vedi *De re ædificatoria*, lib. V, cap. IX, traduzione di Cosimo Bartoli. L'originale dice: *Novum inventum oleo linaceo colores quos velis inducere contra omnes aeris et cœli iniurias æternos.*

Pagina 24.

(**13**) Ella è cosa singolare, che mentre il nome di Ruggero è dal Cicognara ritenuto *certamente italiano*, l'abbate Morelli, nel suo catalogo dei manoscritti della libreria Nani, ne cava argomento per ritenere alemanno il monaco che lo portava. Noi pure siamo, dal canto nostro, inclinati a ritenere che Teofilo fosse realmente italiano, e fors'anco lombardo, ma non appoggiati al troppo debile e incerto argomento del nome, bensì allo stile ed alle voci e maniere di dire usate da quello scrittore, il quale, benchè versatissimo nella lingua latina, pure, sì nella sintassi, come nella scelta dei vocaboli risente troppo dell'italiano per poterlo ritenere alemanno. In effetto, le voci *limatura* (p. 33), *paratura* (p. 55), *deauratura* (p. 58), *distemperatura* (p. 57), *solidatura* (p. 157), ed altre con tal desinenza, usate del continuo senza necessità, al pari che *componitur* (p. 11), *compositione* (p. 60), *recompensare* (p. 9) per retribuire, *ordinare* (p 106) per disporre, ed altre, sono voci, che sanno troppo dell'italiano. Ed ancor più lo sono, a parer nostro, *pincellum* (p. 35) per pennello in luogo di *peniculum* o *penicillum*, *cultellum* (p. 96) in luogo di *culter*, *costa* (p. 151) per spigolo, *pasta* (p. 37) nel vero senso di pasta, *stagnum* (p. 43) per stagno metallo, *Francia* (p. 6) invece di *Gallia*, *asperella* (p. 34) per asprella ed altre. E più ancora a noi lo sembrano il *claram ovi* (p. 47) per albume d'uovo, il *penna scribere* (p. 56) in luogo di *scribere calamo*, il *levare ab igne* (p. 157) per toglier dal fuoco, il *calefacere in foco* (p. 98) in luogo di *calefacere in igne*; e

più di tutto il *facere cruces in capite majestatis* (p. 112), il qual vocabolo *majestas* per icona o imagine puzza assai di lombardo, non potendo noi convenire col conte De l'Escalopier, il quale tradusse il *majestatis* per *gloires*. E a nostra garanzia, preghiamo il cortese lettore a por mente, che quasi tutte le parole da noi qui riportate, cui altre molte se ne potrebbero aggiungere, non son mica termini tecnici di stromenti od utensili, che lo scrittore è talvolta costretto ripetere quali li trova per non esservi termini corrispondenti nella lingua in cui scrive, ma semplici vocaboli e frasi, cui un valente scrittore, qual era Teofilo, ben di leggieri altre ne poteva sostituire di più pura lingua.

Pagina 24.

(**14**) Se in buona logica reggesse l'argomento: Teofilo fu il primo che scrisse della pittura a olio, dunque la pittura a olio fu inventata da Teofilo; non si potrebbe rifiutar nemmeno il seguente: Mosè fu il primo che scrisse della Genesi, dunque Mosè fu quello che creò il mondo!!!

Pagina 32.

(**15**) Nella nota stessa, dopo avere il Cicognara avvertito che « un sottilissimo intonaco di colori minerali a tempera » disteso su d'una tavola, allorquando sia asciutto, offre agli » olii ed alle vernici il modo onde lo invadano in tutta la sua » profondità, nella stessa maniera come se i colori fossero stati » macinati con quelli », soggiunge, che, avendo provato a dipingere alcune cose « con l'arido e polveroso pastello », e datovi una leggera mano di colla, queste apparvero lavorate a tempera; ed avendovi in seguito applicato la vernice o la cera, tale aspetto pigliarono, che scambiate si sarebbero con pitture ad olio, se mancate non vi fossero le traccie del pennello. Il che tutto, in aggiunta a quanto osservammo alla nota 3, concorre a dimostrare quanto mancanti sieno di so-

lido fondamento i giudizi sopra opere antiche pretese ad olio, quando la ragione o la storia non vengano in loro soccorso. E qui ci sia lecito chiedere per qual ragione il Cicognara, parlando dei colori a tempera, dica *colori minerali*, quasichè i vegetali e gli animali oppongano maggiori ostacoli all'insinuazione in essi dell' olio e delle resine, mentre anzi sono più permeabili. E qui pure dispensar non ci possiamo di far rimarcare un error gravissimo, nel qual cadde lo stesso Cicognara, asserendo che gli antichi non poterono mai valersi della tempera per dipingere sopra l' oro; il qual vedesi nelle loro opere rubricato nel modo che insegna Teofilo. Non niegheremo noi che sienvi alcune tavole antiche eseguite anche in tal modo; ma chiunque si porti in una raccolta di quadri antichi, per esempio in quella dell'Accademia di Siena, e pongasi ad esaminarli, troverà, che la massima parte di essi, dai bizantini fino alla ristorazione, son dipinti per intero sopra l'oro, o per lo meno hanno degli accessorj dipinti sopra l'oro del fondo. Fra i quali, essendovene di tutte le specie di tempere, resta intieramente escluso il dubbio che questi sieno ad olio. Mentre scriviamo, tre di tali opere abbiamo sott'occhio, cioè una bizantina, rappresentante la Beata Vergine col divino Infante; un'altra d'antica scuola lombarda, dipinta a tempera molle, rappresentante Sant'Ambrogio seduto, e finalmente un prezioso lavoro di Buonamico Buffalmacco, da noi posseduto, che raffigura Gesù Cristo in croce circondato dalla Madre, San Giovanni e la Maddalena, ed in alto due angeli che raccolgono entro ciottole di legno il sangue che scola dalle piaghe del Redentore, dai piccoli scrostamenti delle quali tre opere, tutte di diversa epoca e scuola, vedesi l'oro sul quale son dipinte.

Pagina 32.

(**16**) Per fare un elogio a quell'uomo veramente singolare, che in tempi della massima oscurità dettò precetti in quasi tutte le arti allor conosciute, e che in tutte dimostrò cognizioni profonde quanto la ragion dei tempi il consentiva, avvi forse bisogno di ricorrere a dei cavilli o a delle vane supposizioni? Noi crediamo che il solo mettere in vista tutt'i precetti contenuti nei tre libri di Teofilo esser possa il più grande ed insieme il più giusto suo elogio.

Pagina 40.

(**17**) Dell'opera di Teofilo sei sono i codici conosciuti, cioè: uno a Wolfenbuttel, uno a Lipsia, due a Cambridge, un quinto a Parigi, ed il sesto a Venezia, già nella libreria Nani ed ora nella Marciana. Quest'ultimo, descritto dall'abate Morelli nel catalogo de' manoscritti latini della libreria Nani, porta per titolo: *Theophili monachi, qui et Rugerius, libri tres;* mentre quel di Parigi è intitolato: *Theophili presbyteri et monachi diversarum artium schedula.* Il Morelli poi altri due ne accenna come esistenti nella imperiale Biblioteca di Vienna, uno dei quali appartenente al secolo XII, l'altro al XVII, de' quali non si ha ulteriore contezza.

Pagina 40.

(**18**) In un punto solo non possiamo con lui convenire. Teofilo, ove al cap. 21 insegna a comporre le vernici, così si esprime: *Pone oleum lini in ollam novam parvulam, et adde gummi arabici, quod vocatur fornis, minutissime tritum, quod habet speciem lucidissimi thuris, sed cum frangitur, fulgorem clariorem reddit.* Ora questa gomma *fornis,* perchè indicata coll'aggettivo *arabici,* il quale certamente non significa che la supposta provenienza, fu dal conte De L'Escalopier tradotta letteralmente per *gomma arabica*, senz'aggiungervi nota od avvertimento, non ponendo mente, che con ciò trae in errore il lettor suo, non potendo

sicuramente esser quella la *gomma arabica* d'oggidì, e perchè non ha essa alcuna rassomiglianza con l'incenso, e perchè non è solubile nell'olio. Il Cicognara suppone che corrisponda a quella oggi chiamata *gomma copale;* ed all'incontro il sig. Eastlake, osservando che lo stesso Teofilo in altro luogo dice: *gummi fornis, quod romane glassa dicitur*, ritiene che sia la sandracca, ed appoggia la sua opinione ad una lunga serie d'esempj. Noi per altro, ad onta di tuttociò, ponendo mente ai caratteri estrinseci da quello scrittore descritti, non possiamo trattenerci dal dubitare che fosse la resina attualmente conosciuta sotto il nome di *mastice*, la quale più d'ogni altra rassomiglia all'incenso, ma infranta, è di lui più lucida, ed ottimamente si presta alla fabbricazione delle vernici.

Pagina 42.

(**19**) Abbiamo già rimarcato che, secondo il moderno sistema, i pittori non fanno uso d'olio cotto che in alcuni casi eccezionali per rendere seccativi alcuni colori, e in ispecie i vegetali e gli animali, al modo stesso che servonsi dell'acetato di piombo, della silice idrata, e di altri preparati chimici. Se dunque i Van-Eyck fecero uso di qualche seccativo di questo genere, come, a cagion d'esempio, della copparosa, che il sig. Eastlake dimostra essere stata in grande uso presso gli antichi, ciò riguardar non si deve che come una dipendenza dell'invenzione loro, al pari che l'aggiungere alquanto di vernice d'ambra o d'altra resina, come alcuni pretendono si praticasse dai medesimi Van-Eyck.

Pagina 60.

(**20**) Noi pure siamo d'avviso che Giovanni meschiasse della resina ne' suoi colori, abbenchè ciò non venga accennato da alcuno antico scrittore. Nella quale opinione siamo indotti, non perchè ce lo dicano il Ridolfi, uomo dotto sì

ma non versato nella chimica, nè l'Eastlake, le di cui congetture non ci persuadono, e nemmeno il Merimée, abbenchè uomo in questa materia assai autorevole; ma perchè ciò era voluto dalla natura delle cose. Già osservammo, nel rispondere ad Emeric David, che la storia delle invenzioni ci addita come sempre a gradi, e non a sbalzi, si arrivò alla desiderata meta. Ora il passaggio dall'olio cotto e manipolato al crudo e semplice era un salto troppo grande perchè fosse tentato, essendochè il consiglio di manipolar l'olio non poteva venire che dalla falsa supposizione che l'olio naturale non fosse a sufficienza seccativo da per sè stesso. Giovanni fece varj esperimenti per migliorare la fabbricazione della vernice: sembra quindi, che, mentre occupavasi di quella d'ambra (poichè tutto induce a credere, che la resina adoperata da Giovanni fosse ambra) gli nacque il felice pensiero di provare se l'olio puro, misto ad alquanta ambra disciolta, bene si prestasse alla pittura; ed avendo trovato che ottimamente vi si presta, adottò quel sistema per pitturare. Così a noi par di vedere; e probabilmente quel gran maestro, pel suo meglio, visse nella falsa credenza, che quella aggiunta fosse necessaria, poichè dall' esame delle opere antiche della Scuola fiamminga, olandese, renana e veneta, a noi sembra poter ricavare, che solo qualche tempo dopo di lui si cominciò ad adoperar l' olio totalmente puro, e quindi a perdere quel non so che di cristallino che tende allo smalto, e che distingue in modo speciale le antiche produzioni ad olio. E questa conseguenza era ben naturale, poichè quella trasparenza e durezza, che artisticamente parlando chiamasi *smalto*, deriva dalla resinificazione dell'olio, la quale con assai maggiore facilità e più completamente accader deve allorchè venga determinata ed ajutata dalla presenza d'una resina

tanto dura e trasparente come è l'ambra. Ed a riconfermarci nella credenza che i Van Eyck mescolassero della vernice nei loro colori, concorre anche la freschezza somma delle loro tinte, che nessuna alterazione subirono nel lungo giro di oltre a quattro secoli. Imperciocchè, avendo noi fatte moltissime sperienze intorno ai mezzi di ristaurare i quadri, abbiamo osservato che i colori macinati con olio di linseme purificato, ovvero di noci naturale, ma filtrato, qualora venga ad essi unita una sufficiente dose di buona vernice di copale o di mastice, si conservano inalterati al pari che quelli disciolti nella vernice pura, ma son di questi più trasparenti; mentre i colori stessi, stemperati nell'olio solo, in breve si alterano ed anneriscono e divengono opachi, come ognun sa. La qual freschezza medesima delle tinte dei Van-Eyck indica al tempo stesso, che la vernice da essi unita ai colori era d'ambra, perchè essa sola ha la proprietà di non ossidarsi giammai, come rilevasi dai molti lavori antichi, tuttor lucentissimi e trasparenti, mentre tutte le altre resine, non esclusa la copale, in breve tempo si ossidano, divenendo totalmente opache.

Pagina 62.

(21) Con tutto il rispetto all'illustre scrittore, ci permettiamo osservare, che il quesito: «se e come siasi pinto ad » olio prima dei Van-Eyck », fu sino ai giorni nostri, non punto incontrastabile di storia, ma oggetto di controversie infinite; e che soltanto dopo gli scritti di Raspe, Lessing ed Eastlake, e la pubblicazione dei codici di Teofilo e di Cennino, si può con certezza asserire che *in qualche modo* pitturavasi ad olio anche prima del secolo XV. Il che valga a francare dalla taccia d'ignoranza tanti uomini illustri, i quali scrissero a seconda dei lumi che s'avevano a' tempi loro.

Pagina 62.

(22) Che i dipinti dei fratelli Van-Eyck conservino una straordinaria freschezza di tinte e vivacità di colori, è un fatto a tutti palese. Ma non per questo ci arrischieremmo ad asserir francamente, che eseguiti sieno con metodi *assolutamente differenti* da quelli che usarono pressochè tutti gli antichi pittori ad olio, poichè, ove si tenga a calcolo quella diversità di brio e di trasparenza, che sempre procedette, non dal metodo in sè stesso, ma dal modo di valersene, non meno che dalla tavolozza, quasi tutte le antiche scuole presentano dipinti rimarcabilissimi per vivacità e conservazione di tinte; ed in tutte poi veggonsi i primitivi pittori superare in brio i successori loro.

Pagina 66.

(23) Questa sentenza ci fa dubitare, che il nostro autore più non rammenti le opere di Christophsen, di Memling e d'altri della scuola di Bruges, e dell'antica olandese; nel qual dubbio ci induce anche il suo detto che su tutte le opere di Hemmling (Memling) prevalgono le famose tavolette del Museo di Bruggia, che formavano un dì la celebre cassa di S. Orsola, imperciocchè nel museo di Bruges non vi sono tavolette di Memling, e la celebre cassa ammirasi intatta ed ottimamente conservata nella galleria dello spedale di S. Giovanni in quella città. Opera questa preziosissima sotto tutti i rapporti, e di tal finitezza da non cedere ad alcuna dei fratelli Van-Eyck.

Pagina 67.

(24) Avendo reso conto dei metodi di preparar l'olio per uso della pittura prescritti da Teofilo e da Cennino, crediamo opportuno, a maggiore schiarimento della nostra tesi, di riportare anche questa ricetta, con l'avvertenza, che, fra quante ne addita l'Eastlake, è forse quella che renda un olio meno denso. Da ciò il lettore nostro argomenti delle altre.

« Come s'abbia a preparare olio per i colori: Togli olio » di semelino o di seme di canapa o di noce vecchio, e mettivi dentro ossa vecchie e calcinate sì che riescano bianche, e pietra pomice in pari quantità, poi fa bollire l'olio » schiumandolo; cotto ch'egli è toglilo dal fuoco, lascialo » raffreddare bene, e mescivi da un'oncia di copparosa bianca » per un boccale dell'olio, la quale si diffonderà e l'olio diverrà » limpido e chiaro. Poi filtralo per un pannolino mundo in una » catinella e mettilo per quattro giorni al sole, così riescirà diafano quanto il cristallo fino. Quest'olio è molto seccaticcio, e » fa tutti i colori vagamente chiari e lustri; non è universalmente conosciuto, e per essere eccellente chiamasi OLEUM » PRECIOSUM, e mezz'oncia vale un scellino. Con esso macinansi e temperansi tutti i colori, i quali s'hanno a macinare » prima soppassi e duretti » (il Selvatico sostituì: mezzo asciutti e duretti) « e poi a temperare più liquidi, ma non di soverchio. »(Sembra che assai meglio che *temperare* qui starebbe *distemperare*). « Questi sono i colori che si temperano con » l'olio: il cinabro, il minio, la lacca, il verzino, il biadetto, » l'azzurro, l'indigo, ed anche il nero, l'orpimento giallo, » l'orpimento rosso, la ocra, il rosso bruno da visi, il verderame, il verde di monte, e la biacca; questi e non altri sono i » colori che s'hanno a temperare con l'olio. Bada che si debbono macinar molto bene in esso, e poi finalmente mescervi » tre goccie di vernice, » (l'Eastlake vi aggiunse, fra parentesi: *cioè poche*, espressione unica che venne adottata dal Selvatico) » e riporre separatamente in vaso ben netto; con » esso potrai dipingere ciò che vuoi. A tutti i summenzionati » colori si può aggiungere un po' d'osso calcinato, ovvero » quanto è grossa una fava di copparosa bianca affinchè secchino presto e bene. »

Questa è la ricetta quale la troviamo nell'opera del-

l'Eastlake (pag. 190), con le poche varianti introdotte dal Selvatico. Ci corre però dubbio, che nella versione italiana sia occorso alcun equivoco, trovando annoverato fra i colori il *verzino*, nome nuovo per noi, ove intender non si voglia la lacca estratta dal legno conosciuto sotto tal nome, ed accennato un solo giallo, cioè l'orpimento, il qual pure mal si presta all'olio, e viceversa tre azzurri; cioè il biadetto, l'azzurro e l'indigo.

Quel codice, che l'Eastlake ritiene anteriore al secolo XV e proveniente da un monastero, è scritto in lingua tedesca, ma la ricetta qui riportata pare provenga dall'Inghilterra, essendovi detto che mezz'oncia costa uno scellino. Merita poi speciale osservazione la prescrizione che l'olio di noci, il quale naturalmente è più liquido di quel di linseme e di canapa, debba esser vecchio, senza dubbio acciocchè esso pure sia divenuto denso.

Pagina 67.

(**25**) Il Selvatico è capital nemico dell'olio, supponendo che ad esso solo ascriver si debbano gli annerimenti e gli altri guasti, cui toccano i moderni dipinti, non meno che la quasi total mancanza di brio dei medesimi. Quindi, dopo aver detto, che le resine e gli olj fissi son due cose che molto contribuiscono ad ingiallire i colori, ma che l'esperienza ha dimostrato, assai più che le resine, ingiallire gli olj, ed esser perciò necessario, che nei colori vi sia il meno d'olio possibile, suggerisce di adottare l'encausto secondo il metodo dell'ora defunto professore Michele Ridolfi di Lucca (V. l'opuscolo del medesimo intitolato: *Sopra un dipinto ad encausto del signor Raoul-Rochette, Lettera del dipintore Michele Ridolfi*. Lucca 1841). Ma noi non possiamo in ciò convenire col veneto scrittore, poichè le infinite opere stupendissime e di freschissime

tinte, che ci lasciarono i grandi coloritori d'ogni scuola, molte delle quali adornano le sale della Veneta Accademia, ci fanno, a parer nostro, avvertiti, non essere nè gli olj, nè le vernici i veri nemici dei dipinti, bensì i cattivi modi di valersene. Il perchè, in luogo di proporre la abolizione dell'olio, noi esortiamo i moderni dipintori ad abbandonare i cattivi metodi, che, o la noncuranza, o la manìa del far presto, o la moda, fece loro adottare, ritornando alle buone pratiche dei vecchi coloritori, le quali nulla lasciano a desiderare; e ciò tanto più, che (ci sia pur lecito il dirlo francamente) l'encausto, anche secondo il metodo del Ridolfi, è ben lontano dal raggiungere i pregi, nè della pittura a olio, nè del buon fresco.

Pagina 75.

(**26**) Il Descamps e l'Heris sono forse gli unici che distinguano le due scoperte fatte da Van-Eyck, secondo che ci narra il Vasari. Qui però non possiamo trattenerci dal far rimarcare la singolare asserzione del signor Heris, che, prima della scoperta del Van-Eyck, siccome la insormontabile difficoltà che il metodo allora usato presentava alla fusione ed alla degradazione dei toni, segnatamente nelle incarnagioni, non permetteva che applicato fosse a quelle opere che richiedono un certo grado di finitezza, così, per lavorare in un modo più spedito e sicuro, avevasi generalmente ricorso a un altro processo, il quale consisteva nell'impiego dell'olio di lino mescolato con della gomma di ceraso o di prugno, e dell'albume d'uovo. Non dice egli d'onde tratto abbia tali cognizioni: per lo che noi, osservando non essere assolutamente possibile quell'amalgama, perchè le gomme da lui accennate, al pari che l'albume dell'uovo, non sono solubili nell'olio, siamo inclinati a ritenere, che quell'erudito scrittore sia stato

tratto in errore da una confusa reminiscenza di quel passo di Teofilo, ove è detto: *Si autem volueris opus tuum festinare, sume gummi quod exit de arbore ceraso sive pruno, et concidens illud minutissime vel minutatim, pone in vas fictile et aquam abundanter infunde, et pone ad solem, sive super carbones lenti ignis in hieme, donec gummi liquefiat . . . . omnes colores et mixturæ eorum hoc gummi teri et poni possunt.* Il che è ben altro che mescolar le gomme e l'olio. Altra cosa inesplicabile è pure per noi il vedere un uomo di tanta erudizione, come il signor Heris, non fare menzione giammai del trattato di Cennino Cennini, quasi ne ignorasse la esistenza, mentre assai in acconcio tornato gli sarebbe in più luoghi, ma specialmente dove parla dei varj modi di mettere d'oro, e delle varie specie di colla e degli usi rispettivi.

Pagina 78

(**27**) Qui il nostro autore, non sapremmo il come, pigliò un grosso granchio dicendo che *On peut seulement noter un passage de Théophile, où il parle de peindre divers objets sur une imitation de fond d'or, et où il fait entrer dans la liste des couleurs nécessaires à ce genre de travail des teintes pour figures;* mentre Teofilo dice, come già vedemmo: *Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum*, ec., il che significa: prendi que' colori, di cui brami valerti, macinali, e con essi componi le tinte necessarie pei volti e per le vestimenta. Il quale svarione assai più inesplicabil diventa ove si osservi, che, nel testo medesimo, ed a conferma del suo detto, inserì la esattissima traduzione francese di quel passo togliendola da quella del conte De L'Escalopier.

Pagina 79.

(28) Ecco il testo: *La plus grande difficulté n'était pas de rendre la vernis siccatif: on y serait parvenu en le laissant bouillir plus longtemps, mais cette opération prolongée l'épissait et le rendait plus foncé; c'est ce qu'il fallait éviter et ce que les Van-Eyck surent obtenir.* Opera citata, pag. 257.

Pagina 82.

(29) In un'ode scritta dal De Heere in onore di Gio. Van-Eyck leggesi questo verso:

Van dezer wereldt vroegh dees edel bloeme scheedt.

dal Carton tradotto: *De ce monde de bonne heure cette noble fleur se sépara;* e dal Bezzi, nella citata versione dell'Eastlake: « Questo nobil fiore tosto dipartissi da que- » sta terra. » Quindi assai di leggieri può chiunque vedere non essere le parole del De Heere che una mera frase rettorica, ad un dipresso come il noto verso:

Dalla culla alla tomba è un breve passo,

e che perciò mal ponno servir di base ad una seria discussione. Ed in aggiunta a ciò, giova pure osservare, che il Van-Mander, il quale dice che Giovanni morì in età avanzata, cita quel verso del suo maestro, non convenendo nella opinione di lui.

Pagina 83.

(30) Rinaldo Pole o Pool, nato a Stowerton-Castle nella contea di Stafford, imparentato con la famiglia regnante d'Inghilterra, fu uno degli uomini più autorevoli della sua epoca, ed il più grande avversario al divorzio ed allo scisma d'Arrigo VIII, e per ciò da questi perseguitato a morte. Occupò molte cariche importanti, fra le quali la legazione nelle Fiandre; ed, amico intrinseco della regina Maria, fu

quello che, sotto il regno di lei, ristabilì il cattolicismo in Inghilterra. Alla morte di Paolo III avrebbe dovuto esser papa, ma non lo fu a causa della eccessiva sua modestia. Era uomo saggio, prudente, dotto, e fu uno dei tre primi presidi del concilio tridentino. Scrisse molte opere, e morì arcivescovo di Cantorbery e legato apostolico nell' Inghilterra, un giorno prima della regina Maria.

Pagina 83.

(31) L' opera di Lampsonio è intitolata: *Pictorum aliquot celeberrimorum Germaniæ inferioris effigies, elogiis additis a Dominico Lampsonio.* Antvertiæ, 1572. L'elogio poi di Giovanni, nel quale supponesi che il pittor medesimo parli, così comincia:

Ille ego, qui lætos oleo de semine lini
Expresso docui, princeps, miscere colores:
Huberto cum fratre novum stupuere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
Florentes opibus Brugæ: sed nostra per omnem
Diffundi late probitas non abnuit orbem.

Qui poi non possiamo trattenerci dal far rimarcare la somma esattezza del poeta, il quale usò la voce *princeps*, mentre altri forse detto avrebbe *primus*, essendo che Giovanni fu bensì quello che tutti superò nel trar partito dall'olio per distemperarvi i colori, ma non però il primo a farne uso.

Il Puccini, nel riportare i sopraindicati versi, ne cambia la punteggiatura, ponendo i due puntini dopo la parola *fratre*, invece di metterli dopo il *colores*, il che muta il senso, dovendosi in tal caso dire: *Io son colui, che, unitamente a mio fratello Uberto, sopra ogni altro insegnai a mescere i vaghi colori con l'olio spresso dai semi del*

lino. Non avendo però noi potuto esaminare la edizione originale di Lampsonio, ed avendo preso quei versi dalla *Academia nobilis artis pictoriæ* di G. Sandrart, rimettiamo al lettor nostro il verificare quale delle due punteggiature sia la vera. Ad ogni modo però reputiamo opportuno far precedentemente rimarcare, primo, che il Puccini stravolse il titolo delle opere di Lampsonio e di Sandrart, per cui resta a temersi aver esso attinto quei versi ad una impura fonte; secondo, che mentre Lampsonio poneva tali parole in bocca a Giovanni, diceva ad Uberto che il maggior suo merito fu quello di avere istruito il fratello in guisa di diventare di lui molto migliore.

Quas modo communes cum fratre, Huberte, merenti
Attribuit laudes nostra Thalia tibi:
Si non sufficient addatur et alia, tua quod
Discipulus frater te superavit ope.

Dal che due conseguenze emergono: l'una, che, per lo meno, Giovanni lavorò in società con Uberto relativamente alla scoperta di cui trattasi, e che quindi era in istato di poterlo fare; l'altra, che essendo esso stato nominato in modo speciale, ed Ulberto soltanto in via accessoria, havvi ragion di ritenere che, per lo meno, a lui appartenga la parte principale della scoperta stessa.

Pagina 85.

(32) Viceversa, a dare idea della inesattezza di quell'oscurissimo scrittore, che fu omesso persino nella grande Biografia Universale stampata in Francia dal 1810 al 1828 (Van-Vaernewick), il quale stampava la sua storia del Belgio a Gand nel 1565, vale a dire in un'epoca, nella quale avrebbe agevolmente potuto rettificare i detti del Vasari, se n'era il caso, gioverà eziandio os-

servare in qual maniera si esprima in quel passo cui si tenacemente si attacca il Carton. Ecco lo squarcio qual leggesi nella traduzione dell'Eastlake. « Giovanni morì giovine, se no avrebbe, come diecsi di Athemon, facilmente soverchiato tutti i pittori del mondo. » E chi è questo *Athemon?* L'Eastlake, per fargli grazia, suppone sia quell'*Athenion* che vien citato da Plinio, ma questa non è che una congettura onde rendere in qualche modo intelligibile quel passo. Oltre di che, con quel vago e indeterminato modo di esprimersi, pare voglia indicare, che morì giovanissimo, ciò che non è di certo, anche stando alle asserzioni di Carton, che nato il vuole fra il 1395 ed il 1400. Poichè, essendo mancato nel luglio 1441, non potrebbe aver vissuto meno di 42 anni circa, età cui non si confanno le parole di quello storico. Eppure, perchè favorevoli al suo intento, sono esse da un uomo così dotto come l'abate Carton presentate qual dogma infallibile!

Pagina 87.

(**33**) Anche qui le parole di Lampsonio sono dimenticate, e quelle del Vasari una semplice *asserzione*, mentre quelle di Van-Vaernewyck e di De Heere sono *testimonianze!* Bizzarro è poi il far rimarcare, che il Vasari pubblicò le sue Vite nel 1547, soggiungendo immediatamente che Van-Vaernewyck e de Heere conobbero i discepoli di Giovanni e gli allievi di questi, quasi che quei due scrittori vissuti fossero gran tempo prima del biografo toscano. Dimentica egli forse che Van-Vaernewyck pubblicò la sua storia diciott'anni dopo che il Vasari diede fuori le sue Vite, e che il De-Heere è posteriore ancora?

Pagina 90.

(**34**) Questa leggenda, scritta parte in alto e parte sotto al ritratto, è così concepita:

Conjux meus Johannes me complevit anno 1439 *mense Junii.*
Ætas mea triginta tria annorum, Als ikh Kan.

Le quali ultime parole, in lingua fiamminga, valgono *Così come potei*, modestissima frase, che vedesi replicata sopra altre opere di quel grand' uomo.

Pagina 106.

(**35**) Tali versi, che, stati già cancellati, furono non ha guari scoperti per le cure del dott. Waagen, sono i seguenti:

PICTOR HUBERTUS AB EYCK MAJOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT PONDUSQUE JOHANNES·ARTE SECUNDUS
. . . . INDOCI VYDT PRECE FRETUS
VersU seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tUerI

Ma, essendo state scipate le prime parole del terzo verso, nacque una contestazione circa il rimpiazzarle. Il dott. Waagen propose di leggere *Suscepit lætus*, ma il Carton, appoggiato alla lezione de' versi medesimi, che vedesi in una raccolta manoscritta di molte iscrizioni fatta prima della irruzione degli Iconoclasti da un giureconsulto chiamato Vanlluerne, nella quale è scritto *Frater perfectus*, ed alla correzione che ne propose il sig. Cornelissen, vorrebbe si leggesse *Frater perfecit*, la qual versione è adottata anche da Heris.

Sin qui nulla di singolare: ma ciò che v'ha di stranissimo sono le deduzioni che Carton ed Heris ricavano da quasi ogni parola di quei poveri versi, volgendole ciascheduno a pro delle proprie opinioni. Carton, fra le altre, sempre intento ad elevar Lamberto al grado di pittore, vorrebbe che la mancante punteggiatura s'avesse a disporre in guisa che il

secundus si colleghi col *frater*, e ne risulti *Johannes, secundus frater, arte perfecit*. La qual versione, egli dice, esprime un sentimento più conforme alla modestia di cui Giovanni dette prova in ogni occasione, ma al tempo stesso lascia luogo a credere vi fosse un terzo fratello, pittore esso pure; e quindi dalle parole *Indoci Vydt prece fretus*, egli ricava che Giovanni esitò lungamente ad accettare quell'incarico, trattenuto dalla poca opinione che s'aveva di sè stesso. Dal che poi trae partito per ritardare l'epoca dei ritratti sulla accennata imposta. L'Heris, viceversa, ritenendo che intender si debba *Joannes arte secundus*, fa osservare che, nel mentre Giovanni dà prova di rispetto verso il maggior fratello, dichiarandolo il primo pittore del mondo, mostra avere assai buona opinione anche di sè medesimo, ritenendosi il secondo, quasi che l'autor di quei versi, dal sig. Michiels giustamente dichiarati barbari, sia lo stesso Giovanni. E noi, non potendo ciò ammettere a nessun patto, e nè manco che sieno stati da lui ordinati, siam d'avviso che scritti lì abbia alcuno addetto a quella chiesa, al solo scopo di ricordare ai posteri i nomi del committente e degli esecutori di quella Ancona, non meno che l'epoca di essa, senza punto porre attenzione alle espressioni di cui si serviva, le quali perciò non meritano d'esser prese in considerazione alcuna.

Pagina 106.

(**36**) Anche i sigg. Crowe e Cavalcaselle, nel citato recentissimo loro lavoro sulla vita e sulle opere dei primitivi pittori fiamminghi, si mostran d'opinione che Giovanni sia entrato al servizio di quel Prelato poco dopo la battaglia di Othee, accaduta nel 1408, che seguito lo abbia nel Lussemburgo, ove nel 1417 abdicò alla dignità vescovile; e che a quell'epoca a un dipresso abbia il gran pittore fatta la co-

noscenza del conte di Charlerois, e dipinto il ritratto di Giacomina D'Hainau, che tuttora conservasi a Copenagen, e quel di Giovanni Senza Paura, che andò perduto.

Pagina 106.

(**37**) Lo stesso Heris, per darci un'idea della splendidezza nel medio evo del Capitolo di San Lamberto in Liegi, ci rammenta, che, allorquando nel 1131 furono incoronati in quella cattedrale l'imperatore Lottario e la sua sposa per mano del pontefice Innocenzo II, assisteva a quella cerimonia il Capitolo più fastoso che abbia mai esistito, sedendo in esso sette figli di baroni, ventinove di conti, quattordici di duchi e nove di re.

Pagina 109.

(**38**) Anche questa asserzione egli la basa sulla già riportata iscrizione (V. Nota n.° 35), nella quale, ei dice, *le fait est exprimé en terms formels.* Ma quali sono poi questi termini? Ove se ne eccettui la parola *incepit*, nulla avvi in tutta quella Iscrizione, che si riferisca alla parte che Uberto ebbe nella esecuzione dell'Ancona; nè, il confessiamo schiettamente, la mente nostra arriva a comprendere, come, dicendosi che Uberto *cominciò* quell'opera, intender si debba, che predispose il tutto in guisa tale, che il successore suo altro far non potesse, che eseguir materialmente i suoi disegni; e meno ancora come asserir si possa, che ciò è in quella iscrizione detto in *termini formali.*

Pagina 113.

(**39**) Lamberto Patrasso, di Dinant, fu quello che nel 1112, fuse il superbo fonte battesimale della chiesa di S. Bartolomeo in Liegi, opera lodatissima, sì per la purezza dello stile, come per la eccellenza del lavoro.

Pagina 116.

(**40**) Antonio Averulino fiorentino, detto Filarete, in un

suo trattato sull'architettura, che inedito conservasi nella Biblioteca Magliabechiana di Firenze, scritto nel 1464, riporta la morte di Domenico Veneziano verso il 1463; ed il Sandrart dice, che all'epoca di questa, Antonello aveva quarantanove anni. Così il Puccini, opera citata.

Pagina 117.

(41) Il sig. P. De Stoop, indefesso indagatore delle cose patrie, frugando negli archivj della chiesa di S. Donato di Bruges, ora distrutta, trovò, che nel conto delle rendite del 1440 della fabbrica di quella chiesa, reso nel 1441 dal canonico Giovanni Civis, figuravano le seguenti iscrizioni: *Item pro sepoltura magistri Johannis Eyck pictoris XII libras Parisis ..... Item ex campana magistri Johannis Eyck, pictoris XXIIII S. P.;* e che in quello del 1442, reso nel 1443 dal canonico Gualtiero Diedolf, leggesi la seguente: *Item ex testamento Johannis Eyck pictoris XLVIII S;* e finalmente, che fra gli atti di quel Capitolo v' ha questa annotazione: *Eadem die (21 martii 1442) ad preces Lamberti fratris quondam Johannis de Eyck solemnissimi pictoris, Domini mei concesserunt, quod corpus ipsius, quod jam sepultum in Ecclesiæ ambitu, transferatur, de licentia Episcopi, et ponatur in ecclesia juxta fontes, salvo jure anniversarii et fabricæ.* L'abate Carton poi, raffrontando le date delle suindicate annotazioni con quella che leggesi sopra un quadro esistente nella Accademia di Bruges, cioè: *Johes de Eyck, inventor, anno* 1440, 30 *januarii;* ed osservato che in Fiandra a quei tempi cominciavasi l'anno a Pasqua, la quale nel 1441 si celebrò il 16 aprile, ne deduce, che il gran pittore cessò di vivere nel luglio 1441; e che la data del 1440 indicata in parecchi giornali è sbagliata, avendo quei periodici intempestivamente pubblicate le scoperte del De Stoop senza il di lui consenso, e senza curarsi di esaminar ponderatamente il tutto.

Pagina 122.

(42) Parecchi autori fanno a Renato l'onore di annoverarlo fra gli allievi del Van-Eyck, di cui seguì le pedate. Era sì appassionato per l'arte, che, allorquando venne avvertito essersi Luigi XI di Francia impadronito, per sorpresa, d'Angers, egli che stava dipingendo dal vero una pernice, continuò l'operazione sua impassibilmente anche dopo l'infausta notizia. Sino al 1806 esistette nella chiesa de' Celestini in Avignone un quadro a olio rappresentante uno scheletro assai ben disegnato e dipinto, il quale da alcuni versi rilevasi esser stato quello d'una bella donna. La tradizione, che a lui attribuisce pittura e poesia, aggiunge, che quella donna fosse da lui amata. Altro quadro finalmente ad olio, e sul far dei Van-Eyck, vedesi ancora nella cattedrale di Chambery. Miniò eziandio parecchi manoscritti, uno de' quali esiste pur ora nella Biblioteca imp. di Vienna.

Pagina 123.

(43) Arrecherà forse sorpresa a taluno il vedere, che, mentre il Summonzio, nella sua lettera scritta di Napoli il 20 marzo 1524 a Marcantonio Michieli gentiluomo veneziano, dice che Colantonio aveva deliberato di andare in Fiandra per apprendervi l'arte di colorire secondo la disciplina di quel paese, ma che Renato *lo ritenne qua col mostrargli ipso la pratica et la tempera di tal colorito*, il che darebbe a divedere, che quel principe già conoscesse tale pratica, noi ci mostriamo persuasi, che Antonello, benchè scolaro di Colantonio, abbia reputato necessario di recarsi personalmente in Fiandra onde imparare il sistema, col quale era eseguita quella tavola del Van-Eyck, che veduto aveva presso lo stesso Renato. Per distruggere adunque questa apparente contraddizione sottoponiamo al lettor nostro i seguenti riflessi.

Secondo la nostra opinione, Antonello intraprese il suo viaggio intorno al 1438, vale a dire circa 28 anni dopo la scoperta di Giovanni. In questo spazio di tempo, avendo il Van Eyck fatto parte del suo trovato ai proprj allievi, quel nuovo metodo di colorire cominciò a divulgarsi. Era dunque naturale che un personaggio di una sfera tanto elevata, come Renato, e al tempo stesso così appassionato per la pittura, ne fosse avvertito. Ma altro è il dire, altro il fare; e siccome quel principe doveva naturalmente averne notizia per mezzo di persone non addette all'arte, così era inevitabile che quella scoperta a lui pervenisse in termini oscuri ed inesatti, e in guisa tale da non potersene valere. Della qual verità ce ne somministrano una prova il Summonzio stesso, non meno che Facio (nelle parole del quale ultimo il P. Marchese, con molta perspicacia, intravide accennata la scoperta di Giovanni), ambedue i quali, perchè persone non pratiche, scrissero in termini oscurissimi ed inintelligibili. E la difficoltà di poter ben comprendere una qualsiasi descrizione del nuovo sistema, già grande di sua natura, doveva a' que' dì essere anche maggiore, e per la diversità di esso con l'antico metodo del dipingere a tempera, ed ancora perchè la preesistenza di viziose e imperfette maniere di colorire ad olio doveva confondere e fuorviare chi intendeva occuparvisi. Ragionevolissimo quindi a noi sembra il ritenere, che Antonello, appunto perchè conosceva quel poco che del dipingere ad olio ne sapevano Renato e Colantonio, abbia giudicato necessario di portarsi in Fiandra onde conoscere il vero e perfetto metodo, allorchè la vista della tavola del Van-Eyck lo persuase della immensa diversità che esisteva fra il metodo adoperato da Giovanni e quello additatogli da Renato o Colantonio. In fatti, anche le parole del Vasari sono perfettamente in que-

sto senso, poichè egli non dice mica che Giovanni abbia insegnato al messinese a dipingere ad olio, ma, che *si contentò che Antonello vedesse l'ordine del suo colorire a olio.*

Pagina 127.

(44) Il canonico Crico, nelle sue *Lettere sulle arti trevigiane*, assegna quel monumento ai Lombardi, ed asserisce che fu posto nel 1491. Ma, prescindendo anche dalla assoluta impossibilità che un sì vasto e ricco monumento sia stato eseguito ed allogato in un solo anno, qual fede merita mai uno scrittore, il quale nel parlar di quel mausoleo, non accenna nemmeno il fresco d'Antonello, che ne forma parte integrale, e gode di tanta celebrità? E avvertasi, che quelle due figure sono ancora abbastanza ben conservate per non meritarsi, nè anche da questo lato, di esser totalmente pretermesse.



Pag.	lin.		ERRATA	CORRIGE
12	9	. .	XIII.	XV
15	11	. .	gradi maestri	grandi maestri
ib.	9	nota	et impune	et impone
17	8	. .	alla qnalità	alla qualità
34	22	. .	Giovanni « con	Giovanni con
40	1	nota	flammande	flamande
44	11	. .	sembra, che	sembra che
53	3	. .	essiccativi	essiccaticci
57	16	. .	che, secca non	che, secca, non
75	1	nota	flammande	flamande
86	1	nota	a pag. 131	a pag. 136
101	16	. .	cosa semplissima	cosa semplicissima
108	17	. .	morte sua da	morte sua e
112	1	. .	Noi quindi	Quindi
120	1	nota	flammande	flamando
132	22	. .	al di fuori suddivise	al di fuori, suddivise
143	12	. .	le effigi	le effigie
151	4	. .	Stanziani	Stanzioni
154	7	. .	Rhumor	Rumohr
170	2	. .	rendre la vernis	rendre le vernis
ib.	4	. .	l'épissait	l'épaissait
176	14	. .	en terms formels	en termes formels
178	12	. .	Altro quadro finalmente	Altro quadro similmente

Prezzo, Franchi 4





